

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CAROLINA RIBEIRO PÁTARO

NARRATIVAS SUBVERSIVAS DAS SEXUALIDADES:
UMA ABORDAGEM SOCIOLÓGICA SOBRE O PORNOTERRORISMO E
PERFORMANCES ATIVISTAS BRASILEIRAS

CURITIBA

2018

CAROLINA RIBEIRO PÁTARO

NARRATIVAS SUBVERSIVAS DAS SEXUALIDADES:
UMA ABORDAGEM SOCIOLOGICA SOBRE O PORNOTERRORISMO E
PERFORMANCES ATIVISTAS BRASILEIRAS

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia, Departamento de Ciências Sociais, Setor de Ciências Humanas. Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Sociologia.

Orientadora: Profa. Dra. Miriam Adelman.

CURITIBA

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE
BIBLIOTECAS/UFPR-BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS
COM OS DADOS FORNECIDOS PELA AUTORA
Bibliotecária: Rita de Cássia Alves de Souza – CRB9/816

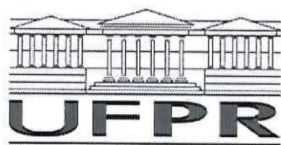
Pátaro, Carolina Ribeiro

Narrativas subversivas das sexualidades : uma abordagem sociológica sobre o pornoterrorismo e performances ativistas brasileiras / Carolina Ribeiro Pátaro. – Curitiba, 2018.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia.
Orientadora: Profa. Dra. Miriam Adelman.

1. Pornografia. 2. Sexo – aspectos sociais. 3. Sexualidade.
I. Título. II. Universidade Federal do Paraná.

CDD 306.77



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIOLOGIA

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em SOCIOLOGIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **CAROLINA RIBEIRO PATARO** intitulada: **NARRATIVAS SUBVERSIVAS DAS SEXUALIDADES: UMA ABORDAGEM SOCIOLÓGICA SOBRE O PORNOTERRORISMO E PERFORMANCES ATIVISTAS BRASILEIRAS**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 11 de Maio de 2018.

MERYL ADELMAN
Presidente da Banca Examinadora

MAIRA DE SOUZA NUNES
Avaliador Externo

JORGE LEITE JUNIOR
Avaliador Externo

MILENA COSTA DE SOUZA
Avaliador Externo

RODRIGO CZAJKA
Avaliador Interno

PAULO ROBERTO DE OLIVEIRA REIS
Avaliador Externo

Obs.: O Prof. Dr. Jorge Leite Junior participou da banca por videoconferência, com arguição oral. Assim, a ata segue assinada pela presidente da banca

A Marília Sophie Ribeiro Santos... que sua vida seja leve e livre.

A Geni Granado, Ligia Marina e Pedra Costa pela generosidade quando eu estava sem esperança. Obrigada por fazerem do mundo um lugar mais livre para pessoas como a jovem Marília Sophie.

AGRADECIMENTOS

José Oiticica nos diz que “a arte de escrever, como todas as artes, é difícil”, escrever os agradecimentos exige ainda mais dedicação. Retomar uma a uma, cada pessoa, cada monstro, cada dor e cada gozo que fizeram diferença nesses anos, especialmente para esta grande etapa na qual a difícil arte de escrever se finda. Eu fui muito desafiada durante meu percurso de tese, minha monstruosidade ficou nua, aparente e sangrenta e não só na tese. Foram muitas quedas e diversos equívocos, mas algumas pessoas e instituições se mantiveram firmes em meio ao caos, que sempre é bem-vindo, mas raramente compreendido enquanto acontece, e alguns nomes merecem ser citados:

Começo agradecendo primeiramente àquela que fez tudo isso ser possível, para onde eu recorria quando o silêncio pesava: Beyoncé! Cuja trilha sonora me acompanhou desde os desesperos até os momentos prazerosos, me ensinou que: “I want to leave my footprints on the sands of time Know there was something that meant something that I left behind When I leave this world, I'll leave no regrets Leave something to remember, so they won't forget I was here I lived, I loved I was here I did, I've done”

Agradeço a CAPES pela bolsa concedida nesses quatro anos, com a qual sobrevivi com muita garra. Desejo que os próximos governos mantenham estes programas de bolsas criados durante os governos Lula-Dilma, para que outras meninas da periferia possam viver o que é este ambiente intelectual e grandioso e que, com isso, vá se tornando cada vez mais acolhedor para as diferenças.

O Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPR que me acolheu e me aceitou nesses seis anos de percurso. Katiano Miguel, secretário atencioso do PGSocio, por sua solicitude e gentileza. O PGSocio me proporcionou experiências acadêmicas maravilhosas, como o apoio a Revista Sociologias Plurais da qual fui editora, a coordenação de GTs no Seminário Nacional de Sociologia e Política ao lado de excelentes professoras e colegas em 2015 e 2016, já em 2017 tive oportunidade de ocupar um novo lugar como debatedora. Em 2014, junto a minha orientadora, a doutora Amélia Siegel e a colega de departamento Milena Costa de Souza, participei da organização do Seminário Internacional Descolonizando Representações: arte, corpo e imagens dissidentes, uma das maiores experiências acadêmicas que contou com profundo apoio do Programa de Pós-Graduação em

Sociologia. Já em 2015 e 2017 apresentei os andamentos do meu trabalho nos dois maiores eventos que debatem gênero e sexualidade no Brasil, respectivamente, Desfazendo Gênero e Fazendo Gênero. Por essas e muitas outras oportunidades, agradeço ao apoio do programa e o incentivo para vivenciar esses momentos grandiosos.

Agradeço a todos os antiartistas do campo, em especial, a Diana Torres, vibrante e raivosa, suas performances e ideias foram o primeiro passo para a construção deste trabalho. Também os artistas brasileiros, por sua potência e deconialidade.

Agradeço também a banca de qualificação: Renata Serra Garraffoni, minha admiração, Amélia Siegel Corrêa, meu abraço forte, Benedito Costa, pelas análises. Nesse momento que reflito sobre minhas formadoras cabe agradecer a professora Marlene Tamanini que me auxiliou de diversas formas durante seis anos de percurso, agradeço aos inputs, empurrões e oportunidades.

Um parágrafo em especial vai para a orientadora, professora, formadora e feminista: Miriam Adelman, que me acompanhou por seis anos, com sua sagacidade, vivacidade e apoio. Ensinou-me muito sobre o que é ser uma professora, uma acadêmica e uma pesquisadora. Pelo apoio, pelos abraços carinhosos, por todo o tempo e a paciência, especialmente no meu período mais difícil ao fim de 2017: meu grande agradecimento e admiração minha querida orientadora!

A todas as mulheres da linha de Gênero, corpo, sexualidade e saúde, que continuem falando firme, seguindo o caminho com garra e compaixão, obrigada pela acolhida e pelas leituras atenciosas nesses anos, especialmente nas quatro apresentações realizadas durante o doutorado.

Agradeço também a professora Margareth Rago pelos seus textos inspiradores que me motivaram de forma divertida e profunda no final da caminhada.

Até aqui já se nota que minha trajetória foi toda marcada por mulheres, dignas de histórias e de louvores. As teorias de gênero e o feminismo me levaram a viver cercada de pessoas fortes e me deram a oportunidade única de serem quase todas mulheres, anarquistas, feministas, jovens ou vividas, vocês também são um marco e merecem toda minha dedicação. A todas as mulheres espalhadas pelo mundo, obrigada por mais um dia, especialmente, aquelas que se arriscam a viver

de outra forma e pagam caro demais por isso, a luta de vocês não será esquecida: Marielle Franco, presente!

A mais uma mulher forte, minha amada antiartista-socióloga-professora-amiga Milena Costa de Souza, que me ensinou tanto nesses anos de amizade, companheirismo e tretas, mas sempre cheios de amor, superando a nós mesmas. Decidida, senhora de si, a você minha admiração! Agradeço por botar a mão na massa quando eu estava desesperada. #VamosJuntas.

A querida Elisa Tkatschuk, por ser a titia dos meus bebês, por ser uma presença acolhedora, se revoltar com a minha revolta e saber que somos tão parecidas e ao mesmo tempo tão diferentes, o que faz de nossa parceria única. Obrigada por tudo.

Agradeço a minha doutora Thays Monticelli, amor de uma irmã é o que sinto por você, que me acalma e me bota fogo, obrigada por me ouvir! Te amo profundamente e tenho muita admiração por ser essa mulher forte, destemida, justa e animada, uma das melhores sociólogas que já conheci. Agradeço a Ana Maria Palma que me ensinou tanto servindo de exemplo para eu aprender a me mexer, mas sem controlar, ensinou-me a abraçar oportunidades, mas não todas, dançando com a vida. Pelos papos honestos, dignos e de alma limpa, a sincronicidade vem de todo esse belo caminho que traçamos. Ao nosso belo trio, com muito sexo, muita cidade e muito amor: Cheers amoras!

A Xênia Mello subcelebridade que em minha vida merece o tapete vermelho com Oscar, surgiu como um golfo de esperança e um furacão de amor. Obrigada por trazer um pacote tão maravilhoso, meu amigo Lou e minha sapatãozona do sertão Isabel, você é meu presente feminista e questionador. Agradeço pela sua garra e pela sua insanidade, aprendi com você o que é ser coerente e honesta, obrigada por este companheirismo e Li_2CO_3 .

Agradeço aos apoios de manutenção, queridas ramificações do presente: Silvia de Paula que me acompanhou torcendo a todos os passos. Aos meus sogros, Silvia e Sebastião Oliva, base nesses muitos anos de luta, obrigada por não medirem esforços.

Ao Supremo Tribunal Feminista (STF) – centro Queer: Nadea, Do Prado, Felipa, Drika, Katiri, Lão e Pézinha, obrigada pelas ácidas críticas sociológicas, pelas obscenidades, pelas risadas e tretas partilhadas. Vocês me tiraram do sério...

No melhor sentido! Preservo este grupo como minha grande inspiração “queerzona” de vida, com whey e putaria, dedico a vocês meu gordo amor.

À galera do passado, daquelas que amizade tem mais de dois dígitos: Tiago Schimtsler, Rubia de Araújo Ramos, Gabriel Alarcon Madureira, obrigada por estarem aqui, pelas risadas, lutas e pela inteligência particular de cada um de vocês. Agradeço a Emi Ionashiro, rainha das fadas, deusa da minha existência, primeira marida com quem partilho um amor enorme, você me move! A Helga Caroline Peres, “quem me no pregar tu Serafione?”, só a gente compreende o que a gente é, uma filiação que começou na graduação e perdura como um fio invisível que me liga a você, com força e vibração. Agradeço a Camila Marques meu feitiço de parceria mais antigo, desde 1989 construindo comigo, me ajudando e me apoiando, você é luz, emoção e paz, que venham mais décadas de união.

Agradeço os meus avós, Conceição e João Ribeiro, dois senhores que, com simplicidade e dedicação, fizeram parte nesta trajetória. Agradeço em particular ao meu avô que me ama incondicionalmente e foi uma das primeiras pessoas que enxergou a complexa realidade do que sou. Tenho orgulho de ser neta de vocês!

A Lara Facioli e Katrini Alves da Silva, família que escolhi, por, nos últimos anos, terem casado comigo, um triangulo perfeito que espero que se fortaleça novamente em sua base de igualdade e sinceridade. Vida longa ao sindicato das caminhoneiras! (KatBola ainda espero sua visita).

A Silvelena Ribeiro, meu agradecimento data desde 1987, são tantas coisas para agradecer que uma página parece fútil e pequena. Por ser uma mulher incrível, jovem, sábia e saudável, por ser essa força motriz na minha vida, nem sempre fácil, nem sempre simples e nem sempre pacífica. Aquela que nunca me abandonou, nunca me virou as costas, nunca me deixou só, muito obrigada! Você é parte de cada linha escrita neste texto, você é parte do meu doutoramento aos 30 anos, você é parte de tudo que sou e de tudo que conquisto, sem você não haveria tese.

A Marilia Sophie Ribeiro Santos, embora eu tenha partido quando você era bebê, nosso vínculo supera as distâncias. Você se torna a cada dia uma mulher mais admirável. Desejo que sua vida seja doce, livre e linda, eu dedico esta tese a você e agradeço por sua vida, estarei aqui para quando você precisar e espero que, no futuro, você leia este trabalho e que ele te inspire.

A Michel Foucault e Judith Butler, dois maravilhosos companheiros felinos. De risadas a preocupações, vocês roçaram na tela quando eu precisava parar,

morderam meu pé quando eu precisava levantar e sentaram no meu colo quando eu precisava chorar, obrigada anjinhos.

Por último e o mais importante, o meu “fechamento”, meu pedacinho mais saboroso de pudim de leite! Agradeço a você que me acompanhou todos os dias, que aguentou as crises de pânico, superou comigo os dias na cama sem esperança, mas também me acompanhou nos dias de alegria! Você sentou comigo no chão quando eu não conseguia levantar e caminhou comigo quando eu queria ver o céu. Agradeço a você, meu grande amor, Diego Coletti Oliva que com todo nosso ceticismo construímos uma vida iluminada. Você é o abraço mais gostoso, o colo mais acolhedor, o corpo mais quente. Obrigada por todos os seus sacrifícios, que reconheço e agradeço infinitamente. Mesmo com toda minha descrença, você me ensina o que é amor, querido Diego, eu o amo profundamente, o respeito e o admiro, meu grande sociólogo e companheiro.

*E, de qualquer forma, às cegas, às tontas, tenho feito o que
acredito, do jeito talvez torto que sei fazer.*

Caio Fernando Abreu.

RESUMO

Este trabalho tem como objeto de pesquisa os discursos sobre sexualidades. Para abordar tal questão, o trabalho de campo foi realizado a partir da identificação de performances ativistas brasileiras com o pornoterrorismo, agregando assim nove performers: Diana Torres, Pedra Costa, Jota Mombaça, Michelle Mattiuzi, Elton Panamby, Filipe Espindola, Ligia Marina, Geni Granados e Coletivo Coiote. Assim, buscou-se como objetivo central analisar, a partir da construção de molduras teórico-históricas, como as sexualidades são narradas e subvertidas em performances ativistas contemporâneas situadas no campo da antiarte e do ativismo contemporâneo que circulam entre as diferentes construções de latinidades. Utilizando de múltiplas técnicas e metodologias para a coleta e análise dos dados, como uma arqueologia virtual do saber, construção de dossiês e análise de conteúdo, foi possível identificar as principais características relacionadas ao tema da sexualidade. As performances ativistas possibilitaram elucidar as conexões entre as políticas de corpo, pornografia, sexo e desejo na pós-modernidade e interculturalidade, a partir de narrativas críticas aos padrões discursivos normativos da performatividade gerando, assim, um processo de construção de contrassexualidades.

Palavras-chave: Sexualidades. Performance Ativista. Pornoterrorismo. Narrativas.

ABSTRACT

This work has its object of research on the discourses of sexualities. In order to address this issue, the field work was carried out from the identification of Brazilian activist performances linked with pornoterrorism, thus putting together nine performers: Diana Torres, Pedra Costa, Jota Mombaça, Michelle Mattiuzi, Elton Panamby, Filipe Espindola, Ligia Marina, Geni Granados and Coletivo Coyote. Therefore, seeking as a central objective to analyze, from the construction of theoretical and historical frames, how sexualities are narrated and subverted in contemporary activist performances in the field of antiart and contemporary activism that circulate among different construction of latinities. Using multiple techniques and methodologies for data collection and analysis, such as virtual archeology of knowledge, construction of dossier and content analysis, it was possible to identify the main characteristics related to the topic of sexuality. The activist performances made it possible to elucidate the connections between the policies of body, pornography, sex and desire in postmodernity and interculturality from narratives critical to normative discursive patterns of performativity, creating a process of construction of countersexualities.

Keywords: Sexualities. Activist Performance. Pornoterrorism. Narratives.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - DIANA PORNOTERRORISTA	27
FIGURA 2 - PARANGOLÉS	40
FIGURA 3 - AS MULHERES PRECISAM ESTAR NUAS PARA ENTRAR NO MUSEU?	64
FIGURA 4 - JOTA MOMBAÇA	112
FIGURA 5 - PÊDRA COSTA	113
FIGURA 6 - ELTON PANAMBY E FILIPE ESPINDOLA	115
FIGURA 7 - COLETIVO COIOTE	117
FIGURA 8 - GENI GRANADOS	119
FIGURA 9 - LIGIA MARINA	121
FIGURA 10 - MICHELLE MATTIUZI	123
FIGURA 11 - MEU CORPO É MEU PROTESTO	130
FIGURA 12 - MY ASS FOR PRESIDENT	134
FIGURA 13 - PORNOBALISMO LIGIA MARINA	139
FIGURA 14 - PORNOTERRORISMO	141
FIGURA 15 - COLETIVO COIOTE NA MARCHA DAS VADIAS EM 2013	145
FIGURA 16 - QUE PODE O KORPO? – CORPO-COLÔNIA	147

LISTA DE TABELAS

QUADRO 1 - PANORAMA DOS ARTISTAS ANALISADOS	124
---	-----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
1.1 “SOY GUERRILLERA Y MALTRATADORA” – A PORNOTERRORISTA DIANA TORRES	25
1.2 ORGANIZAÇÃO DOS CAPÍTULOS	29
2 LINHAS TÊNUES, DISPUTAS HISTÓRICAS: OS EMARANHADOS DA ANTIARTE E DOS MOVIMENTOS SOCIAIS	31
2.1 A IDEIA DE ANTIARTE E SEUS EMARANHADOS POLÍTICOS	32
2.1.1 “Pode alguém fazer obras que não sejam ‘de arte’?” - Dadaísmo E Neoconcretismo	33
2.1.2 As explosões desconstrutivistas dos anos 80 – performances ativistas e políticas efervescentes	44
2.2 TEORIAS, PRÁTICAS E AÇÕES - MOVIMENTOS SOCIAIS E AS CONSTRUÇÕES HISTÓRICAS DO ATIVISMO	50
2.2.1 “Tudo Isso Era Estranho e Comovedor” – Anarquismo, Guerra Civil Espanhola e Desenvolvimentos Histórico-Teóricos	51
2.2.2 <i>O Feminismo Mudou a Arte?</i> : Questionamentos sobre a Estética e a Construção do Olhar	61
3 TENSIONAMENTOS SOCIOLÓGICOS E MOLDURAS TEÓRICAS: PERFORMANCE, CORPO, PORNOGRAFIA E MONSTRUOSIDADE	72
3.1 PERFORMANCES ATIVISTAS: PARÓDIA, PERFORMATIVIDADE, TEATRALIDADE E CITACIONALIDADE	72
3.2 POLÍTICAS DO CORPO E PROCESSOS DE <i>EMBODIMENT</i>	76
3.2.1 “E Você, Por Que Não Está Dançando?” – Por Uma Sociologia Das Corporalidades	78
3.2.2 “Por Que Nossos Corpos Deveriam Terminar Na Pele?” – O Social Como Sentido Ao Corpo	84
3.3 AS MÚLTIPLAS PORNOGRAFIAS QUE MODELAM A VIDA	87
3.3.1 “O Sexo Não Se Julga Apenas, Administra-Se” - Emaranhados Das Pornografias e os Atos Pornôs	88

3.4 ENIGMA A SER DECIFRADO: MONSTRUOSIDADE E <i>FREAK SHOW</i> ENQUANTO ENQUADRAMENTO.....	96
3.4.1 Geografia Dos Monstros – O Canto Das Sereias E A Exclusão do Desconhecido.....	97
3.4.2 Os Espetáculos <i>Freaks</i> e As Ressignificações	101
4 METODOLOGIAS E APROFUNDAMENTOS DE CAMPO	104
4.1 FLUXOS E ENQUADRAMENTOS METODOLÓGICOS	104
4.2 “É PRECISO REMEXER AS CINZAS E CHAFURDAR NA LAMA” – DOSSIÊS DOS PERFORMERS BRASILEIROS	111
4.2.1 Jota Mombaça	111
4.2.2 Pedra Costa	113
4.2.3 Elton Panamby e Filipe Espindola	115
4.2.4 Coletivo Coiote	117
4.2.5 Geni Granados.....	119
4.2.6 Ligia Marina	120
4.2.7 Michelle Mattiuzi	122
5 AS NARRATIVAS DAS SEXUALIDADES E SUAS CONEXÕES: CORPO, PERFORMANCE, PORNOGRAFIA E (PÓS)MODERNIDADE	126
5.1 IN-CORPO-AÇÃO: OS DIFERENTES SIGNIFICADOS E SUBSTÂNCIAS DAS CORPORALIDADES NO PORNOTERRORISMO E NA PERFORMANCE	128
5.1.1 Híbridos Que Perturbam – Imaterialidade, Mutação E Subjetividade	136
5.2 DIFERENTES MOLDURAS EM ATOS PORNÔS	139
5.3 AÇÃO DIRETA.....	148
5.4 A CONSTRUÇÃO DE POSSIBILIDADES SUBVERSIVAS – CONTRASSEXUALIDADE, DISCURSIVIDADES E MONSTRUOSIDADE	152
6 “HAY UN SILENCIO QUE SE ME HACE ETERNO” – CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
REFERÊNCIAS.....	161
APÊNDICE A – TRADUÇÃO LIVRE DA <i>DECLARACIÓN DE LXS MONSTRXS</i> ..	172

APÊNDICE B – ACESSO AS PERFORMANCES EM VÍDEO	178
---	------------

1 INTRODUÇÃO

Esta tese é fruto de reflexões, aprofundamentos, distanciamentos e conflitos que exigiram o recomeço e a reescrita do texto por muitas vezes ao longo do processo de sua construção. Um trabalho sociológico exige muito das pesquisadoras e pesquisadores, especialmente daqueles em formação, e para esta tese mobilizei todas as minhas bases - familiares, afetivas, políticas, sociais ou militantes. A Sociologia é uma área que promove profundas mudanças, em particular para aquele ou aquela que se desdobra a pesquisar temas ligados à subjetividade e às construções de si.

Adentrei, no ano de 2009, nas pesquisas sobre pornografia a partir de uma abordagem sociológica. Da graduação até hoje o percurso e os discursos mudaram bastante, mas se mostraram muito significativos para compreender a chegada até o tema desta tese, cujo ponto de partida é o pornoterrorismo. Durante o mestrado, a curiosidade pelo novo me levou a pesquisar pornografia feminista, o que trouxe certos obstáculos a serem enfrentados e novos olhares sobre várias questões. Agora, no doutorado, deparei-me com um novo tema que me levou por um caminho marcado por desafios muito maiores, e por vezes até inesperados: as performances ativistas.

Há um amplo movimento contemporâneo e ocidental que busca repensar a pornografia, o que inclui a pornografia feminista, o pornô ecossexual, o pornô queer e o pós-pornô, categorias que, muitas vezes, acabam se entrelaçando. Dentre essas diferentes propostas, tive contato com o pornoterrorismo, o que, à primeira vista, parecia ser mais uma das ramificações de protesto e crítica ao pornô *mainstream*.

A criadora do pornoterrorismo se autoneomeia como Diana, La Pornoterrorista. Espanhola, morou em Barcelona boa parte do período de sua produção, e atualmente vive no México. Diana escreveu um livro sobre sua história pessoal e sobre como surge, a partir disso, o pornoterrorismo. Suas performances são realizadas tanto em áreas internas, como palcos e salas de teatros, quanto em áreas externas e abertas, como praças públicas ou palcos livres. Embora não haja um método fixo para suas performances, alguns pontos são comuns nas apresentações de Diana Torres, que envolvem masturbações com diversos objetos, como dildos, microfones, salsichas, entre

outros, além de leituras de poesias e textos políticos feministas e *queer*. Algumas apresentações envolvem açoitamentos e cortes feitos pela própria performer ou por outras artistas que participam do ato.

Durante o mestrado, já havia me desdobrado para compreender um pouco mais sobre uma diretora sueca de pornografia feminista que residia em Barcelona, na Espanha – Erika Lust. Curiosamente, sem que esse fosse um critério para seleção do objeto de pesquisa, agora no doutorado novamente a cidade de Barcelona aparece como local de origem de Diana. A Espanha é um local de longas e complexas lutas políticas e ideológicas. Foi lá que os anarquistas alcançaram resultados mais próximos de aplicar sua revolução. Foi lá também que alguns partidos políticos de extrema esquerda se mobilizaram, como a Liga Comunista Revolucionária e Izquierda Alternativa.

Mais recentemente, a Espanha abrigou diversos movimentos fortes, desde partidos políticos até organizações anárquicas como, por exemplo, o partido político Podemos (fundado em 2014), que ficou conhecido como um marco entre os novos partidos políticos de esquerda. Já a pós-pornografia tem no país um dos berços mais frutíferos de atuação. Mais recentemente, o movimento 8M, cujo nome faz referência às passeatas e manifestações feministas relacionadas ao 8 de março – dia internacional das mulheres –, tomou força e mobilizou enormes movimentos em Madri, impactando a Espanha e influenciando organizações e mobilizações mundo afora.

Essa breve trajetória dos movimentos de esquerda no país visa dar uma pequena base para compreender a relevância dessa curiosa repetição de local em dois movimentos muito específicos que falam, cada um a seu modo, sobre sexualidades: a pornografia feminista e o pornoterrorismo.

A sexualidade é um debate sociológico fundamental que já foi abordado extensamente em pesquisas e literaturas acadêmicas das mais diferentes perspectivas. As ideias que se alinham para a construção deste trabalho vêm de Foucault, Butler, das teorias queer, transviadas e feministas. Rago, partindo de Michel Foucault, aponta que ao pensar dois temas centrais como Sexualidade e Loucura, o autor explicita que ambas “designam uma gama de práticas, de sujeitos, de atitudes e comportamentos específicos, reunidos e agrupados artificialmente a partir de um determinado lugar.” (RAGO, 2005, p. 47).

No entanto, diferente dos materiais visuais de filmes trabalhados no período do mestrado, o pornoterrorismo imputa outra dinâmica de atuação a partir da performance ativista. Assim, a tese foi inicialmente construída pensando o pornoterrorismo, projeto performático político artístico criado por Diana Torres, na vertente da violência, pornografia e sexo, e nunca foi sua intenção pensar as bases da performance ativista.

Conforme os aprofundamentos no campo do pornoterrorismo foram feitos, o percurso de pesquisa foi se modificando e passei a enfrentar uma grande necessidade de pensar os processos e as próprias performances pornoterroristas no Brasil. No mestrado eu já havia pesquisado uma diretora de fora do país, e embora tenha realizado grupos focais com mulheres brasileiras, a necessidade de compreender os fenômenos a partir de uma ótica mais próxima de mim começou a tomar centralidade nas reflexões.

Por que pensar o Brasil parecia tão importante? Justamente pelas disputas discursivas em torno das artes que estavam se desenrolando por aqui, assim como o campo da política em um processo de franco colapso e insegurança. Esse fenômeno é visto, por exemplo, com o processo de impeachment da primeira mulher presidenta eleita no Brasil, somado ao massacre sofrido pela esquerda nas eleições para prefeitos em 2016, e culminando com eventos ainda mais graves, como a execução da vereadora e ativista Marielle Franco e seu motorista Anderson¹ no Rio de Janeiro já em 2018.

Tais pontos demonstram a crise do projeto político de um governo de centro-esquerda que, durante os anos em que se manteve na liderança do poder executivo, pouco fomentou mudanças significativas em questões relativas à sexualidade e às diferenças, mas que promoveu algumas importantes novidades na área econômica e na ascensão social; permitiu, ainda, olhar com mais atenção para algumas questões e avançar em diversos debates, especialmente com os fomentos direcionados para a pesquisa e às universidades.

O cenário de arrocho econômico e crise política pelo qual o Brasil passa fortalece a reverberação de ideias e valores conservadores, veiculados

¹ Mais informações em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/blog-do-socio/marielle-franco-e-anderson-gomes-presentes-democracia-ausente>>. Acesso em: 29 mar 2018.

com o uso das redes sociais e de uma mídia jornalística pouco informativa e muito especulativa, fazendo com que alguns conceitos que antes se mantinham inexpressivos passem a ocupar os espaços de fala de forma ensurdecadora. Ao olhar este cenário, depara-se, por exemplo, com o pânico moral gerado ao redor das questões nomeadas pelos conservadores como “ideologia de gênero”², com a perseguição à religiões de matrizes africanas e, no último ano, com algumas polêmicas envolvendo os mundos das artes que trabalhavam temáticas das diferenças – como o cancelamento, pela pressão de conservadores, da exposição do Santander Cultural³ que debatia gênero –, com a perseguição e a prisão feita pela polícia e por movimentos neofascistas brasileiros ao performer Maikon Kempinski na sua atuação em *DNA de DAN*⁴, entre outros.

Nesse contexto, o Brasil passou a ser motivo de preocupação. Essas questões passaram a ocupar minhas reflexões, direcionando, de certa forma, essa pesquisa a buscar entender como expressões similares, iguais ou inspiradas no pornoterrorismo se desenvolveriam no cenário atual.

Por indicações de Torres – durante conversas via e-mail –, passei a olhar para artistas brasileiros que também faziam performances ativistas. Assim, o campo da pesquisa foi definido, bem como seu objeto e seu tema: o discurso das sexualidades que está inserido nas performances ativistas, entendidas aqui como o meio pelo qual esse discurso é produzido. O objetivo central implica em analisar e compreender, a partir da construção de molduras teórico-históricas, como as sexualidades são narradas e subvertidas em performances ativistas contemporâneas situadas no campo da antiarte e do ativismo contemporâneo que circulam entre as diferentes construções de latinidades.

Por latinidades compreende-se uma série de práticas culturais e sociais que dialogam a partir da oposição e diferenciação, ao mesmo tempo em que

² MISKOLCI, Richard; CAMPANA, Maximiliano. “Ideologia de gênero”: notas para a genealogia de um pânico moral contemporâneo. Soc. estado., Brasília, v. 32, n. 3, p. 725-748, Dec. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922017000300725&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 31 mar. 2018.

³ Mais informações em: <<https://epocanegocios.globo.com/Brasil/noticia/2017/09/fechar-uma-exposicao-e-morte-da-inteligencia-criativa.html>>. Acesso em: 29 mar 2018.

⁴ Mais informações em: <<https://blogdoarcanjo.blogosfera.uol.com.br/2017/07/16/artista-respeitado-maikon-k-e-presos-por-ficar-nu-em-performance/>>. Acesso em: 29 mar 2018.

traçam relação crítica com práticas e reflexões euro e norte-américo centradas. Contudo, o conceito aqui articulado afasta-se daquele utilizado para fazer oposição ao império anglo-saxão, aproximando-se da perspectiva decolonial de olhar as culturas e organizações latinas como centro de suas próprias reflexões intelectuais e sociais (MIGNOLO 2003; 2005). Evoca também a relação entre uma latinidade sul-europeia, vinda do pornoterrorismo da Espanha catalã, e trabalha as relações entre as reverberações de um conhecimento dentro do Brasil e da América Latina em suas diferentes ramificações.

A questão das latinidades se dá, dessa forma, ao pensar a principais filiações e espaços de circulação de Diana Torres e do campo brasileiro, composto de: Pedra Costa, Jota Mombaça, Michelle Mattiuzi, Elton Panamby, Filipe Espindola, Ligia Marina e Coletivo Coiote. Todos esses sujeitos se relacionam com diferentes processos culturais latinos, desde a pornoterrorista, natural da Espanha e atualmente morando no México, vivendo entre as expressões culturais da Europa latina e relacionando-se com seu atual e novo local de moradia. Embora não seja profundamente abordado durante o trabalho, é uma relação significativa e traz algumas questões sobre a latinidade da performer. Já os artistas brasileiros, espalhados por diversas partes do mundo, têm as diferentes regiões do Brasil como sua principal construção de latinidade.

Dessa forma, ao olhar e pensar as latinidades, esta questão está a todo o momento em diálogo com o texto, que se faz a partir de um referencial cultural específico, mas ao mesmo tempo híbrido e múltiplo. Uma faceta decolonial, chave para a compreensão de um campo que dialoga com muitos conceitos e construções artísticas diversas. A latinidade aparece, então, como essa primeira forma de conexão e, ao mesmo tempo, como forma de separar e situar as trajetórias dos sujeitos.

A decolonialidade é pano de fundo e diálogo epistêmico desta tese, buscando compreender a construção do conhecimento a partir de uma perspectiva que propõe subverter a forma como este é construído e a forma de olhar o campo. Embora não seja um conceito de simples definição, resume-se aqui que a perspectiva decolonial busca, ao olhar a partir das particularidades do sul-global, descentralizar a forma como a construção dos saberes tem sido pautada.

A proposta centra-se em um giro decolonial, que não desprezara autores, reflexões ou saberes europeus e norte-americanos, mas que enfatiza uma compreensão de mundo através da construção de um referencial sócio-cultural que denuncia a colonialidade, ao mesmo tempo em que reconstrói as formas de olhar para as construções de saberes. Coloca-se então uma proposta de quebra com o eurocentrismo e com o que tem se chamado de violência epistêmica, que situa teorias longe da realidade geográfica e histórica do trabalho. A construção do conhecimento é trazida para perto de onde esse conhecimento foi criado, a partir de um olhar crítico e situado.

Assim, observando este processo de compreensão das latinidades e com o giro decolonial, uma importante questão vem à tona: o desafio, desde o começo da pesquisa, de definir os enquadramentos, no sentido goffmaniano e butleriano, desses artistas em um texto sociológico. Ou seja: delimitar e apontar o “foco nos modos culturais de regular as disposições afetivas e éticas por meio de um enquadramento seletivo e diferenciado” (BUTLER, 2015, p. 13), o que permite repensar a precariedade, a vulnerabilidade e as reivindicações desses sujeitos sobre linguagem e pertencimento social, destacando os padrões normativos que foram historicamente desenvolvidos ao redor dos temas e das pautas presentes em suas performances. Os receios circulavam entre fazer muito ou fazer pouco, enquadrar e situar demais ou de menos. Foi necessária uma imersão nos trabalhos sociológicos e históricos de Goffman, Adelman, Banes, Rago, Foucault, entre tantos outros, para conseguir sair da imersão no campo.

Ressalta-se, contudo, que há uma necessária ressalva sobre este ponto. O campo que aqui se desdobra não aconteceria sem essa profunda imersão. Isto devido a diversos motivos: a dificuldade de acesso aos materiais e informações pessoais sobre os artistas; os entroncamentos entre a arte, a antiarte e as disputas discursivas em torno dessas categorias; as diversas nomenclaturas, títulos e temas que o campo usava como autodefinição; a quantidade grandiosa de material produzido pelo próprio campo, que pensava também o tema que aqui está proposto; entre algumas outras questões. Por um lado, a imersão tornou difícil a escrita do texto; por outro, o texto só conseguiu aparecer em linhas sociológicas graças a essa imersão.

Embora eu, particularmente, não tenha atuado a partir da performance ativista, apresentei minha pesquisa e ideias em espaços artísticos, como ateliês de arte, grupos de debates artísticos, entre outros, e isso acabou gerando um profundo e contínuo movimento de aproximação com essa área. No entanto, isso dificultou o afastamento quando precisei me desdobrar sobre o texto e balancear as ideias e os conteúdos adquiridos.

Assim, procurei escrever a tese fora da primeira e terceira pessoa, buscando na linguagem também as possibilidades de afastamento de campo. Contudo, em alguns momentos, devido à necessidade de posicionamento diante de alguns pontos do texto, usa-se a primeira pessoa buscando situar minha posição para aqueles que leem este texto.

Nesse sentido, compreende-se que o objeto pesquisado pode ajudar a elucidar narrativas da sexualidade na contemporaneidade, especialmente ao olharmos a partir da pós-modernidade e da decolonialidade. Ao refletir sobre essas narrativas, podem-se alcançar alguns avanços acerca das disputas discursivas em torno das dinâmicas de sexo e gênero, proporcionando a superação do momento conservador onde boa parte dos países ocidentais se encontra neste momento.

Tal justificativa foi teórica, acadêmica e também pessoal. Observar as vanguardas da performance e suas propostas em relação às sexualidades foi uma motivação para a continuidade da pesquisa e para a construção de um texto que possa ser parte de um corpus acadêmico que já tem sido elaborado por diversos outros autores e autoras. Assim, a construção de uma sociologia crítica e reflexiva foi parte importante de todo o processo de imaginação sociológica, como já diria Wright-Mills desde os idos de 1965.

Defende-se, então, a proposta de que nas performances ativistas, onde se aliam políticas do corpo, disputas vanguardistas e ativismo social encontra-se um momento frutífero para observar comportamentos, lugares, práticas e sujeitos sob o viés da Sexualidade.

Olhar para as narrativas da sexualidade é uma forma de observar a formação de um discurso sobre sexualidade a partir dos enquadramentos dessa experiência. Partindo de Goffman (2014) e Foucault (2011; 2012), o objetivo da tese busca enquadrar a experiência da sexualidade ao observar os discursos dentro das performances ativistas selecionadas.

Formado o objetivo central, utilizo-me do termo narrativa como substantivo e conceito, que já apareceu em minha dissertação de mestrado como ferramenta analítica central. Agora, acredito ser possível continuar essa construção metodológica. Narrar é dar vida às histórias contadas pelo narrador, sejam elas reais ou não, envolvendo todos os sentidos, fazendo-as ganhar vida para o ouvinte ou espectador. Há uma relação de cumplicidade, troca e gozo estético entre os imaginários do narrador e do ouvinte. (MELO, 2010).

A hipótese central tem como base as relações históricas entre arte, sexualidade, corpo e suas construções teóricas e discursivas. Já há muito tempo, como poderá ser identificado no capítulo 2, arte e sexualidade dialogam e criam tensão devido a discursos normativos que implicam limites para o que a arte pode ou não fazer. Assim, um movimento de oposição aos limites da arte pode ser identificado como um caminho discursivo que tem pautado diversas práticas de subversão, desde o movimento Dadaísta, com suas não-obras antiartísticas, passando por Lygia Clark e Hélio Oiticica com polêmicas instalações que agregam corpo a instalações de arte – num período próximo ao que o coletivo Motherfucker vê nas grandes instituições artísticas inimigos centrais para a arte. Traçando uma relação com o corpo sexualizado e excluído de Rocio Boliver e Las Yeguas del Apocalipsis que ressitua o conhecimento das artes ao aliar a performance a uma prática de denúncia, diretamente relacionado com pautas históricas dos movimentos sociais feministas e anarquistas.

Esse caminho possibilita enxergar a hipótese de que as performances ativistas brasileiras, junto ao pornoterrorismo, traçam outras molduras narrativas das sexualidades, subvertendo a ordem normativa das compreensões discursivas e institucionalizadas a partir das atuações e construções poéticas dos artistas e de seu debate com as artes, juntamente a uma trajetória crítica de ativismo feminista, anarquista e/ou anticolonial. Ao olhar para os enquadramentos construídos a partir do campo, pode-se compreender uma linha de subversões construídas acerca da arte, da sexualidade e do ativismo. Isto traz à tona as inquietações contemporâneas, em especial, ao articularmos essas questões com as políticas de identidade da pós-modernidade, conforme já trabalhadas por Hall e Adelman, e as políticas culturais decolônias, já trabalhadas por Mignolo.

Para aliar essa perspectiva teórica com o trabalho empírico desta tese, os métodos e técnicas por meio dos quais a pesquisa foi conduzida foram definidos a partir das exigências específicas demandadas por este campo tão particular e desafiante. Adaptando-se constantemente, a metodologia levou em conta o objetivo central e uma série de objetivos específicos: identificar e desenvolver as principais categorias, conceitos ou marcadores comuns às performances que geram possibilidades de construção de uma análise teórico-histórica; analisar as demandas políticas e artísticas levadas à cena pelos sujeitos aqui analisados; e, por fim, elucidar como as relações históricas da antiarte e dos movimentos sociais e as conexões teóricas entre as categorias selecionadas aparecem dentro do campo tensionando as dinâmicas normativas da sexualidade.

Para isso, utilizou-se de uma ampla variedade de técnicas de coleta de materiais, desde a pesquisa em redes sociais, o levantamento de materiais produzidos pelos e sobre os artistas através de uma arqueologia virtual do saber, a observação das próprias performances, quando possível, ou de suas memórias e notícias, quando disponíveis, e mesmo o contato direto e pessoal com os sujeitos, por meio de diferentes caminhos e abordagens, como entrevistas, questionários e videoconferências, para enfim chegar à construção de amplos dossiês compilando todo o material. Este, foi sistematicamente submetido a técnicas de análise de conteúdo, que permitiu não apenas a leitura de suas características mais abrangentes, mas a compreensão de seus elementos políticos e culturais implícitos.

1.1 “SOY GUERRILLERA Y MALTRATADORA” – A PORNOTERRORISTA DIANA TORRES

Embora não seja usual que se apresente uma parte do campo na introdução, acredita-se que pelo fato do pornoterrorismo ser o ponto de partida para a construção deste trabalho, o mesmo precisa ser situado logo no primeiro momento do texto. Além disso, Diana é um dos sujeitos da pesquisa que tem suas reflexões e os frutos de suas performances mais organizados, não só enquanto conteúdo, mas também enquanto formação de conteúdo. Os três livros publicados pela artista, por exemplo, são excelentes reflexões e fontes

bibliográficas que ajudaram a compreender como se desenvolveu a criação do pornoterrorismo e como a performer pensa os temas que aqui serão trabalhados.

Diana J. Torres nasceu em 1981 na cidade de Madri (Espanha). Residiu por muito tempo em Barcelona, onde criou e desenvolveu o pornoterrorismo, e no desenrolar da sua vida mudou-se para o México, onde reside e reforça atualmente as latinidades de sua vida e de suas ideias. Criada por pais com ideais próximos do anarquismo e de ideologias “hippies” da década de 1960, a performer – autodeclarada feminista – deparou-se com as restrições sociais sobre sexualidade e corpo já um pouco mais velha que a maioria dos sujeitos de formação ocidental, visto que seus pais e familiares lhe davam uma liberdade muito diferente daquela vista em famílias cristãs e/ou burguesas tradicionais.

FIGURA 1 - DIANA PORNOTERRORISTA



FONTE: Site Pornoterrorismo
FOTÓGRAFO: David Rodríguez.

Diferente dos outros artistas cujas informações estão espalhadas por diversas partes da web, artigos e livros, Diana concentra a maior parte de suas informações no seu próprio domínio online (pornoterrorismo.com). Sem dúvida, ali não estão todos os dados sobre a artista, alguns dos quais precisei buscar em outras plataformas. No entanto, o site da pornoterrorista se tornou um grande facilitador para se pensar este trabalho.

Outras formas de contato com o pornoterrorismo e sua criadora também serviram para a construção do campo e como inspiração para compreender melhor o que envolvia a criação e desenvolvimento das ideias da pornoterrorista. Um desses contatos foi durante sua oficina no Desfazendo

Gênero, em Salvador (2015), onde Torres explicou que a ideia do “pornoterrorismo” pode ser traduzida como “as bruxas-putas que fazem o patriarcado tremer”.

A definição usada pela performer traz um elemento importante de sua narrativa, ao compreender a pornografia como um ritual de bruxaria onde pessoas monstras se reúnem para celebrar, mas também para se vingar por todas aquelas que foram e são mortas por serem dissidentes. Então, a imagem das mulheres nuas em volta da fogueira e depois sendo queimadas no próprio fogo que veneravam antes em alegria, é parte de um imaginário que dá fruto às suas performances.

Essa ideia permeia o que a performer coloca no palco e é importante para construir seu enquadramento. Contudo, não termina aí: essa é apenas uma primeira referência que pode ajudar a criar um imaginário do pornoterrorismo. Essa analogia ainda não traz à tona todos os conceitos, ideias, representações existentes no momento de atuação das narrativas pornoterroristas.

Foi lendo o livro de Diana, em conjunto com a análise de suas performances em vídeo, que o pornoterrorismo ganhou um corpo mais definido do que a analogia com a bruxaria, que é um elemento fundamental em conjunto com a história de vida de Diana Torres. A análise do livro se deu por duas vias principais: suas ideias teóricas e ideais militantes por trás e por dentro do pornoterrorismo.

Os principais elementos de sua performance se fazem através de uma série de simbolismos, seja de discursos ou de objetos, fazendo uso de dildos, squirting⁵, fisting⁶, pornopoemas, cruzeiros, imagens de santos, entre outras coisas. Sua proposta é usar a performance como um meio para divulgar novas formas de atuação e de prazer, ao mesmo tempo em que se possa denunciar algumas violências e normatizações.

O pornoterrorismo, então, se insere, dialoga e participa das movimentações pós-pornográficas que estão acontecendo mundo afora – possivelmente comparável ao movimento de lésbicas sadomasoquistas da década de 80 e relacionado ao movimento artístico dos anos 70 chamado

⁵ Ejaculação externa feita por mulheres.

⁶ Penetração com o punho.

Motherfucker. Criada em 2001 por Diana Torres, a prática pornoterrorista insere-se, deste modo, numa proposta de usar o corpo como ferramenta e arma política, tendo como foco central o discurso de ataque às normas prescritivas da sexualidade.

1.2 ORGANIZAÇÃO DOS CAPÍTULOS

Tendo acima elucidado o percurso até o tema, os objetivos, a justificativa e a hipótese, assim como apresentado a chave central deste trabalho, o pornoterrorismo, desdobra-se aqui a forma como o texto foi organizado.

O capítulo 2 intitulado *Linhas Tênues, Disputas Históricas: Os Emaranhados Da Antiarte E Dos Movimentos Sociais* traz uma retomada histórica de dois movimentos que são centrais para analisar as performances ativistas selecionadas: os debates sobre antiarte e sobre feminismo e anarquismo, como dois movimentos sociais mais marcantes para o tema apresentado.

O terceiro capítulo tem como títulos *Tensionamentos Sociológicos E Molduras Teóricas: Performance, Corpo, Pornografia E Monstruosidade*, no qual se tensiona a retomada histórica com uma perspectiva sociológica de algumas categorias centrais para atingir o objeto. Assim, começa-se por abordar o conceito de performance, partindo da performatividade, citacionalidade, teatralidade, até compreender a performance ativista. Seguem-se debates sobre corpo, *embodiment* e corporalidades, trazendo tanto uma retomada de autores da Sociologia que já trabalharam com o tema, como uma abordagem particular deste trabalho.

Ainda dentro do terceiro capítulo, aborda-se a temática da pornografia, um enquadramento central para pensar as narrativas da sexualidade contemporâneas e o campo, focando especialmente em compreender o que diz ao pensar o pornô e suas diferentes expressões culturais. Por fim, traz-se o conceito de monstruosidade, tirado enquanto categoria nativa, que é utilizado como parte da construção de um *corpus* analítico que traça diálogo e conexão com diversos dos conceitos anteriormente trabalhados.

Já o capítulo 4 traz uma apresentação metodológica que amarra história e teoria com o campo e seus aprofundamentos. Esmiuçando as principais

questões metodológicas e seguindo para a apresentação com mais detalhes do campo. O título para este momento é: *Metodologias E Aprofundamentos De Campo*.

Por fim, o capítulo de fechamento foi intitulado *As Narrativas Das Sexualidades E Suas Conexões: Corpo, Performance, Pornografia E (Pós)Modernidade*, abordando diretamente o objetivo central e conectando-o, em especial, com a história e a conceituação teórica anteriormente trabalhadas. O capítulo 5 articula o campo com o material teórico-histórico buscando elucidar as questões que envolvem as narrativas das sexualidades.

Fecha-se este trabalho com as considerações finais “*Hay Un Silencio Que Se Me Hace Eterno*”. Aqui, retomam-se as questões centrais colocadas na introdução, trazendo reflexões de fechamentos conquistadas com a pesquisa, a compreensão da hipótese no contexto final e o fechamento de questões apresentadas nesta introdução. As considerações finais foram escritas pensando servir também como ponto de partida para possíveis outros trabalhos e reflexões.

2 LINHAS TÊNUES, DISPUTAS HISTÓRICAS: OS EMARANHADOS DA ANTIARTE E DOS MOVIMENTOS SOCIAIS

“O passado é interrogado naquilo que ilumina o presente, seja enquanto diferença, seja enquanto inspiração.” (Margareth Rago)

As vanguardas marcaram a história da arte ocidental e o imaginário popular por suas presenças em espaços de tensão, colocando em debate o conceito de arte e destacando, por vezes, uma firme posição de não-arte ou antiarte. Assim, destaca-se neste capítulo uma percepção histórica desse movimento, levando em conta suas propostas e impactos e as aproximações do pensamento Modernista em arte - mais especificamente, aquele construído a partir do Dadaísmo. Os movimentos sociais e artísticos que precederam o campo aqui estudado possibilitam contextualizar e situar os caminhos do pornoterrorismo, do ativismo e da performance.

Nesse sentido, a antiarte aparece como um processo histórico foucaultiano, descrito por Rago como “lugar do acontecimento, da emergência em sua singularidade, a partir de forças em conflito” (RAGO, 2015, p. 26). Através de uma perspectiva histórica, explicitam-se as relações entre arte e protesto como base para entender não só o objeto, mas também o objetivo desta tese, que pensa a relação entre narrativas da sexualidade e performances ativistas latinas.

O capítulo é dividido em 2 momentos. No primeiro será discutida a ideia de antiarte e seus marcos históricos, em um tópico intitulado *A Ideia De Antiarte E Seus Emaranhados Políticos*, trazendo na apresentação do capítulo o que se quer dizer ao abordar a antiarte. Seguindo, o tópico 2.1 se debruça em compreender alguns momentos da história que fazem eco no campo, intitulados: *“Pode alguém fazer obras que não sejam ‘de arte’?” - Dadaísmo E Neoconcretismo*. Por fim, *As explosões desconstrutivistas dos anos 80 – performances ativistas e políticas efervescentes*.

O segundo momento (2.2) tem como título *Teorias, Práticas E Ações - Movimentos Sociais E As Construções Históricas Do Ativismo* e busca trazer alguns marcos em termos de manifestações políticas organizadas, focando em dois movimentos em especial: o anarquismo e o feminismo. Tais temas serão

trabalhados em dois tópicos intitulados respectivamente: “*Tudo Isso Era Estranho e Comovedor*” – *Anarquismo, Guerra Civil Espanhola e Desenvolvimentos Histórico-Teóricos* e, fechando o primeiro capítulo, *O Feminismo Mudou a Arte?: Questionamentos a Estética e a Construção do Olhar*.

2.1 A IDEIA DE ANTIARTE E SEUS EMARANHADOS POLÍTICOS

Ao pensar sobre os diferentes mundos da arte (BECKER, 1982; CRANE, 2009), é possível encontrar conceitos plurais que se referem aos modos de ver e fazer a arte, o artista e suas relações com o mundo. Um desses conceitos é a ideia de antiarte. A antiarte circula entre limites discursivos: as barreiras entre uma arte mercadológica e reconhecida pelas instituições e as artes “de margem”, trazendo inovações e tensões entre a legitimidade institucional e uma política de anti-institucionalização.

O conceito de antiarte trabalhado neste texto não se refere a uma oposição às artes. Em um movimento contrário, ele constrói uma crítica à arte hegemônica, especialmente aquela voltada ao mercado, ligada às instituições prescritivas que, muitas vezes, acabam por transformar um projeto artístico em um objeto de valor mercadológico. Mesmo que alguns dos trabalhos que serão abordados posteriormente ganhem um gigantesco valor mercadológico, sendo colocados em grandes museus e exposições, o seu objetivo discursivo não é apagado, mesmo quando uma obra ganha aderência e valorização de mercado. A arte feita de intenção, memória, protesto e contradição, estabelecendo-se para além de sua aplicação e valorização de mercado.

Assim, a antiarte faz parte de um processo de disputas discursivas e resistências estratégicas, construindo-se através de uma suposta contradição das narrativas entre a negação da arte e o seu reconhecimento pela mesma em diferentes momentos históricos, como, por exemplo, vanguardas e manifesto. Há a negação, então, da ideia de arte como objeto com único objetivo de ser vendido, mas na antiarte se compreende como produção de conhecimento, não somente um objeto. Esse é um dos pontos centrais de disputa discursiva colocada pelo conceito que será trabalhado a seguir, ao trazer os enquadramentos dos diferentes momentos históricos.

2.1.1 “Pode alguém fazer obras que não sejam ‘de arte?’” - Dadaísmo E Neoconcretismo

No início da década de 1910, um movimento de forte conteúdo anárquico, com características de vanguarda e protesto, mobilizou o mundo da arte para novas ideias. Marcel Duchamp⁷, um dos principais propositores da antiarte dadaísta, assinou um urinol e o enviou ao Salão dos Independentes⁸, na cidade de Nova Iorque, como uma produção artística. Sua “obra”, ou, sua ação - como hoje é compreendida - foi recusada, só aparecendo com o título *A Fonte* anos mais tarde, em diferentes exposições.

O autor chamava seu trabalho de antiobra feita através antiarte. O intuito era causar diferentes níveis de incômodo em seus observadores, como humor, desconforto, nojo, inovação. *A Fonte* foi um marco dessa dinâmica de negação dos limites da arte e sua história se desenvolveu justamente nos aspectos contraditórios já colocados aqui. Primeiramente houve recusa pelo concurso de Nova Iorque, e mais tarde sua exposição foi reconhecida em diferentes espaços tradicionalmente conceituados de arte.

Ao redor de *A Fonte*, muitas histórias são contadas. Uma das mais famosas versa sobre o seu desaparecimento, apesar de atualmente existirem 17 exemplares (cópias) encomendados e assinados pelo artista e espalhados pelo mundo. Em 2006, o aparato, que já tem seu valor avaliado em alguns milhões de euros, foi atacado no Centro Georges Pompidou por um apreciador francês portando um martelo como instrumento do ataque. O sujeito foi preso sob a acusação de atentado. No entanto, segundo as autoridades, o autor das marteladas visava aprofundar e perpetuar a performance de Duchamp com o urinol.⁹

⁷ Duchamp foi um pintor, escultor e poeta dadaísta que viveu de 1887 até 1968. Nascido numa comuna francesa, o pintor é considerado um dos principais nomes da arte conceitual e da antiarte.

⁸ Era um espaço construído por artistas independentes que visavam conhecer e divulgar obras de outros artistas independentes. *A Fonte* foi recusada num concurso por falta de mérito artístico, o júri acreditou não haver labor naquele urinol esmaltado branco.

⁹ A informação foi divulgada pela polícia e por alguns jornais, como a BBC: <http://www.bbc.com/portuguese/cultura/story/2006/01/060106_duchampataquefn.shtml>. Acesso em: 24 fev. 2018.

Essa arte, que se aproxima de um pensamento anarquista, (BAIGORRIA, 2010) tem como propósito pensar um processo artístico para além do grande mercado da arte, ou seja, pensar as obras como parte de outro processo de subjetividade e reflexividade, que não o de produção, venda e valorização. O Dadaísmo desafiou o *status quo* de uma arte sublimada e engessada, colocando o gosto, enquanto categoria normativa, social e política, em suspensão (BOURDIEU, 1996). “Pode alguém fazer obras que não sejam ‘de arte’?” perguntava Duchamp nos idos de 1913.

O movimento dadaísta é um marco ao pensar este processo de arte desafiadora do *status quo*. Junto com Duchamp, Tristan Tzara¹⁰ foi também um dos principais protagonistas dos Dadas, escrevendo um manifesto em 1918 que dizia: “Eu redijo um manifesto e não quero nada, eu digo, portanto, certas coisas e sou, por princípios, contra manifestos” (TZARA, 1918¹¹). A descrença nos processos acadêmicos da arte é uma das principais características de movimentos de vanguarda que se alinham com o discurso de produzir antiarte. Esses movimentos procuram tensionar as categorias naturalizadas do mundo e do mercado das artes, tal como a ideia de que um artista é aquele que domina as técnicas do fazer. Os Dadaístas e Duchamp aproximaram o fazer artístico do campo da reflexão conceitual.

É importante notar, contudo, que o movimento vanguardista dos dadaístas foi incorporado pelas narrativas hegemônicas da história da arte, sendo considerado um dos principais e mais revolucionários movimentos artísticos. Com isso, muitas das obras produzidas sob a égide da oposição em relação ao mercado de arte de então são avaliadas em valores exorbitantes. Tal processo, longe de invalidar o reconhecimento dos Dadas, elucida uma parte significativa das diferentes facetas das vanguardas, ou, como movimentos de oposição são incorporados pelos discursos dominantes.

Embora os Dadaístas fossem alguns dos primeiros grupos a se posicionar de forma direta enquanto antiarte, com preceitos anarquistas e

¹⁰ Tristan Tzara é o pseudônimo do romeno Samuel Rosenstock, nascido em 1898, é um dos iniciadores do movimento Dadaísta, passa parte significativa da sua vida na França, onde falece em 1963.

¹¹ O manifesto dada foi republicado em diversos sites com traduções diversas, para acessar em português: <https://vanguardamaristao.wikispaces.com/file/view/Manifesto+Dadaista.pdf>. Para acessar em inglês: http://writing.upenn.edu/library/Tzara_Dada-Manifesto_1918.pdf. Acesso em 25 fev. 2018.

libertários, alguns teóricos defendem que a ideia de Antiarte é um processo comum à pós-modernidade. A pós-modernidade, em arte, está ligada aos movimentos artísticos difundidos a partir da década de 1960 – no contexto do que viemos chamar de arte contemporânea. Ao redor do globo, artistas, coletivos, produtores de imagem e de arte levantaram questões sobre o fazer artístico e junto com as perguntas colocadas, também propuseram novas formas de criar. Mário Pedrosa¹², crítico de arte, defendia em um de seus textos publicados, em 1966, que a arte vista depois desse período era radicalmente diferente do que se havia visto anteriormente, caracterizando como “arte pós-moderna”.

Hoje, em que chegamos ao fim do que se chamou de arte moderna (...), os critérios de juízo para apreciação já não são os mesmos (...) fundados na experiência do cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior e iniciado, digamos, pela pop art. A esse novo ciclo de vocação antiarte, chamaria de arte pós-moderna. (PEDROSA, 1966, s.p.).

Reconhece-se aqui o extenso e complexo debate que envolve a ideia de “arte pós-moderna” dentro dos diferentes mundos das artes, mas também se propõe entender esse processo como arte das próprias contradições em que todo este campo antiarte está envolto. Embora não se caracterize aqui nenhuma das produções artísticas encontradas como “pós-modernas”, é válido compreender o debate que o conceito sociológico de pós-modernidade propõe ao olhar as antiartes. Compreende-se que há, entre os dadaístas e o momento histórico que se desenrolará a seguir, importantes mudanças sócio-político-econômicas que geraram amplos debates.

A pós-modernidade, pensada a partir de sociologia, pode ser entendida como um momento de contradições e não necessariamente como uma ruptura no paradigma moderno, mas sim no sentido que aponta Hall (2006), como relações diferentes com o espaço-tempo no qual se localizam as diversas formas culturais: a identidade na pós-modernidade torna-se, justamente pelo seu caráter de menor fixidez, politizada. “Esse processo é, às vezes, descrito

¹² Mário Pedrosa viveu de 1900 a 1981 no Rio de Janeiro, onde fez parte de um forte movimento político, era trotskista e o fundador da Oposição de Esquerda Internacional no Brasil. Teve grande ligação com o movimento neocretista e foi um conhecido crítico de arte entre as décadas de 50 e 70.

como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença.” (HALL, 2006, p. 21).

Pensando esses processos, na década de 50 e 60, uma artista¹³ brasileira desponta pelo mundo, tendo, até hoje, um lugar indefinido dentro do mundo da arte. Com uma obra potente, Lygia Clark¹⁴, natural de Belo Horizonte (1920), morou no Rio de Janeiro, estudou em Paris (1950) e expôs suas obras na Bienal de Veneza (1954). Suas pinturas e esculturas marcaram época justamente pela reflexão que trazia sobre o mundo e as artes.

Clark participou da criação do neoconcretismo que tem seu início pelo “Manifesto Neoconcreto” (1959). Nesse, o Dadaísmo é colocado como um exagero em resposta a arte extremamente racionalista, propondo que o neoconcretismo ache um meio termo entre as sensibilidades artísticas e as técnicas racionais. A proposta central era romper com o concretismo e expandir as fronteiras artísticas.

Embora Lygia não usasse o conceito de antiarte, usou do conceito de não-objeto de Gullar¹⁵:

Um não-objeto – seja um poema espacial, seja um Bicho – está imóvel diante de você mas à espera de que o manuseie e assim revele o que traz oculto em si. Depois de manuseá-lo, você o devolve à situação anterior, imóvel outra vez, à espera de que alguém venha de novo manuseá-lo. Por isso, o defini assim naquela época: ‘o não-objeto é uma imobilidade aberta a uma mobilidade aberta a uma imobilidade aberta’. (GULLAR, 2007, p. 59).

É justamente no transbordamento dos limites e no engajamento da mobilidade que Clark fez suas obras como não-objetos tão potentes. A *Obra Mole*¹⁶, de 1964, é o marco desse movimento de Clark, que foi aos poucos abandonando a pintura para lidar com elementos artísticos tridimensionais. É

¹³ Embora muitos dos sujeitos aqui trabalhados se coloquem contrários as artes institucionalizadas e ao que elas representam, ainda assim serão chamados de artistas, pelo significado mais básico do termo, de que essas pessoas estavam envolvidas na criação artística ou mesmo antiartística evocando a própria relação da não-arte e antiarte, buscando ressaltar os conflitos e contradições do próprio campo.

¹⁴ Lygia Clark é Lygia Pimentel Lins, nascida em 1920, teve uma longa e expressiva carreira, considerada uma mulher a frente de seu tempo, uma das principais referências para pensar arte contemporânea. Faleceu em 1988 no Rio de Janeiro.

¹⁵ Ferreira Gullar (1930-2016) foi um dos fundadores do neoconcretismo e ocupou uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, poeta, tradutor, ensaísta, crítico de arte, acumulou 6 grandes premiações tanto na área das artes, como da literatura.

¹⁶ Para maiores informações sobre “Obra Mole” e outras obras da artista, acesse: < <https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2013/02/19/lygia-clark/>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

esse movimento que passa por *Caminhando*¹⁷ (1954) e leva a artista até seus trabalhos de *body art* e interpretações corporais, onde se destaca a instalação *A Casa é o Corpo: Labirinto*¹⁸ que foi realizada em 1968 e traz o corpo como parte do projeto artístico – levando a ideia do não-objeto a novas abordagens.

O corpo, nas obras de Clark, passa de um lugar individual e particular para uma reflexão coletiva, integrando-se às obras como parte do seu conjunto. A ideia do corpo como matéria, como parte da obra, é algo que começa a borbulhar cada vez mais no cenário nacional e internacional, e a instalação de Lygia é convidada para integrar a Bienal de Veneza depois de sua primeira exposição no MAM-RJ, ainda no mesmo ano. Neste projeto de instalação artística, Clark leva o espectador a entrar por uma estrutura de 8 metros que simula a passagem por um útero até o nascimento, pensando corpo, arte, arquitetura e vida como um processo único. Ou seja: a passagem dos corpos acontece, segundo esta obra, no momento em que um corpo se torna a casa de outro ser vivo. “Trata-se de um abrigo poético onde o habitar é o equivalente do comunicar.” (CLARK, 1980, p. 37).

Apesar de Lygia não definir seus trabalhos como processos fora do campo das artes visuais, sua obra foi pensada posteriormente por historiadores e críticos de arte como parte de um eixo de reflexões que suscitam essa questão. Participando de um movimento que leva a arte a outro patamar, ou seja, a busca pela quebra de aparentes fronteiras ou das normas institucionais do período, Lygia Clark aproxima-se de questões evocadas pelo movimento Dadaísta. Com isso, não quero dizer que a artista dialogasse diretamente com os preceitos dos artistas conhecidos como Dadaístas, mas sim que ela questionava as bases da arte de uma maneira tão profunda tal qual a exercida por esses artistas.

É importante notar, primeiramente, que o movimento neoconcretista do qual a artista participou não via o dadaísmo como uma expressão artística próxima, percebido pelos neoconcretistas como exagero ou radicalidade, como já apontado anteriormente. Também se ressalta que Clark teve inserção no

¹⁷ Para maiores informações sobre “Caminhando”, acesse o site: <http://www.lygiac Clark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=17>. Acesso em 25 fev. 2018.

¹⁸ Para maiores informações sobre “A Casa é o Corpo: Labirinto” e outras obras da artista, acesse: <<https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2013/02/19/lygia-clark/>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

mundo das artes desde o começo de sua carreira como artista, desde suas obras mais “tradicionais” – se é que algo feito por Clark pode ser chamado assim –, até o momento de suas instalações e a mudança de foco dos seus não-objetos com grandes instalações. Talvez, consciente da própria inserção, a artista não se posicionasse para além do campo das artes. Hoje, pelo movimento que iniciou e pelos caminhos que abriu, é um ícone do questionamento do *status quo* do mundo das artes no Brasil e reconhecida internacionalmente.

Similar ao caminho percorrido por Clark, amigo com quem a artista trocou correspondência por muitos anos, Hélio Oiticica¹⁹ era anarquista e usava de sua posição ideológica como inspiração para suas obras. Neto de José Oiticica, um dos maiores filósofos anarquistas brasileiros, Hélio raramente se posicionava como anarquista. No entanto, em 1966, ao ser perguntado diretamente durante entrevista com Marisa Alvarez de Lima “você é anarquista?”, sua resposta dá a certeza da força da ideologia e também do legado de seu avô, quando responde: “de corpo e alma”. (OITICICA, 2013, p. 33).

Usou a teoria do não-objeto e participando do movimento neoconcreto, assim como Clark. Considerado como um dos fundadores da Marginalia²⁰, ativo artista da Tropicália²¹, Oiticica fez obras que transbordavam as categorias artísticas, sendo entendidas de diversas formas – desde esculturas, passando por intervenções, ocupações, até mesmo performances.

Uma de suas principais motivações era pensar uma arte que engajasse os espectadores como parte de sua formação, longe de um conformismo passivo de observadores. Autodenominado como “antiarte por excelência”, foi um dos primeiros artistas brasileiros que buscou definir o que se entendia por esta ideia e articular como a trazer em suas intervenções. O artista entendia a

¹⁹ Hélio Oiticica, nascido em 1937, no Rio de Janeiro, foi escultor, pintor e artista plástico anarquista, cresceu e faleceu no Rio de Janeiro, em 1980.

²⁰ Com a frase “seja marginal, seja herói”, Oiticica influencia uma série de artistas a um novo movimento artístico, que teve participação de alguns ilustres como Caetano Veloso, trabalhando com temas como cultura, violência, urbanização e exclusão. Informações complementares e mais obras nesta temática podem ser encontradas em: < <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/marginalia>>. Acesso em: 01 mar. 2018.

²¹ Na busca de valorizar o histórico de arte e cultura brasileira, com a junção de pensar o social, a Tropicália é um dos movimentos brasileiros artísticos de mais destaque. Para informações complementares acesse: < <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>>. Acesso em 01 mar. 2018.

antiarte como um projeto experimental, que expandia os limites e os conceitos, trazendo uma mistura de diferentes elementos, por exemplo, transpor os limites museológicos de quadros ou esculturas.

Vê-se, pois, que sente esse artista uma necessidade maior, não só de criar simplesmente, mas de comunicar algo que para ele é fundamental, mas essa comunicação teria que se dar em grande escala, não numa elite reduzida a experts mas até contra essa elite, com a proposição de obras não acabadas, "abertas". É essa a tecla fundamental do novo conceito de antiarte: não apenas martelar contra a arte do passado ou contra os conceitos antigos (como antes, ainda uma atitude baseada na transcendentalidade), mas criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de "proposicionista", ou "empresário" ou mesmo "educador". O problema antigo de "fazer uma nova arte" ou de derrubar culturas já não se formula assim- a formulação certa seria a de se perguntar: quais as proposições, promoções e medidas a que se devem recorrer para criar uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas, no âmbito criador a que se elegeram esses artistas. Disso depende sua própria sobrevivência e a do povo nesse sentido. (OITICICA, 2006, p. 167).

Assim, definiu seu trabalho *Parangolés* como "antiarte por excelência":

FIGURA 2 - PARANGOLÉS



FONTE: O Brasil com S (Publicado em 2013, fotos sem data)

Os *Parangolés* são “capas” e “roupas” que, além de apresentadas como objetos dispostos no espaço expositivo, só tomavam “vida” quando vestidas pelos espectadores, exigindo atividade direta daqueles que visitavam a exposição. A ideia central do artista almejava que as “capas” colocadas fossem o primeiro passo de movimento rumo a uma vida mais reflexiva e ativa. Alguns desses objetos continham mensagens escritas como “incorpora a revolta”. Assim, Oiticica pretendia que os espectadores colocassem suas capas e dançassem com elas. (SALOMÃO, 1996; FAVARETTO, 1992).

Oiticica tinha uma forte relação com a cultura popular carioca, os morros e o samba. Assim, quando em 1965 propôs que seus pares entrassem no espaço museológico e vestissem, eles mesmos, os *Parangolés*, o artista se deparou com um forte conflito. Diversos de seus amigos foram proibidos de entrar no MAM-RJ, dentre eles passistas da escola de samba Mangueira. O

episódio revelou as contradições e distanciamento de um mundo da arte oficial e a sociedade em geral. Com isso, o artista aprofundou ainda mais suas reflexões sobre como os mundos da arte não podem ser dissociados dos problemas e conflitos sociais e culturais.

No mesmo ano que Oiticica usava seus ideais anarquistas no Brasil para repensar a arte, um movimento performático, também anarquista, intervencionista e de táticas violentas dava seus primeiros passos na cidade de Nova Iorque (Estados Unidos). No momento em que o mundo da arte contemplativa entrava em conflito com a arte “comportamental”, ativa e intervencionista, coletivos que questionavam o entendimento sobre as artes ganhavam força. Centrado especialmente em Ben Morea²², o Black Mask se lançou em um movimento de crítica à cultura massiva e a arte.

Com influência forte dos preceitos anarquistas e da antiarte do Dadaísmo e inspirado pela revolução anarquista espanhola, o grupo então conhecido como *Black Masks* publicou 10 números de um jornal, que poderia ser chamado de Folhetim pelo seu formato, que começou em 1966 e perdurou por dois anos. O Folhetim nomeado *Black Mask* (Máscara Preta) brincava com o formato estético tradicional dos periódicos e ativava no espectador sentimentos de raiva por meio de um discurso agressivo articulado como potência central de posicionamentos político-artísticos.

Na contramão de outros movimentos da época, como algumas organizações religiosas de esquerda que pregavam a não-violência e diversos grupos hippies com seu tão conhecido lema “paz e amor”, os *Motherfuckers*²³ - como se automearam com o desenvolvimento das ideias – tinham uma proposta bem diferente e que chamou atenção na época: com atuações que iam desde distribuições de flyers buscando causar desconforto, marchas pelas ruas de Nova Iorque e intervenções em eventos artísticos com as ações diretas que se seguiram a publicação dos Folhetins.

O primeiro registro de ação direta do grupo foi em 1966. Tratava-se de um questionamento em relação a um dos maiores museus do mundo, o MOMA

²² Os dados mais específicos sobre Ben Morea foram difíceis de encontrar, sabe-se que o militante mudou para Hell's Kitchen, bairro com alta desigualdade social de Nova York, quando tinha 10 anos de idade, é um grande estudioso e foi o principal gatilho para o começo do Motherfuckers.

²³ Documentário sobre os Motherfuckers está disponível no Vimeo e tem narração de Ben Morea. Disponível em: < <https://vimeo.com/117436575> >. Acesso em: 08 mar. 2018.

(Museu de Arte Moderna de Nova Iorque). Na ocasião, o grupo ameaçou realizar uma passeata com ação direta que fecharia o museu. Os flyers e publicações distribuídas pelas ruas geraram uma movimentação intensa no mundo da arte nova-iorquino. Com isso, o diretor do MOMA decretou o fechamento do espaço no dia do evento em que o *Black Masks* prometeu aparecer. Contudo, quando o grupo que se dirigiu ao museu contava apenas com algumas poucas pessoas, mas causou um efeito mais do que potente num espaço institucional como o MOMA, conseguindo, mesmo sem grande quórum, fechar o museu apenas por sua ameaça antecipada.

Já em 1967, o grupo organizou uma passeata que marcou a sua trajetória. Os *Black Masks* se posicionaram contra Wall Street e tudo que ela representava. Marcharam pelas ruas com máscaras e roupas pretas e um cartaz que abria a manifestação com as palavras “Wall St. is War St.”, que tinha como principal bandeira criticar a violência da Guerra do Vietnã. A passeata ocorreu sem intervenção da polícia, mas ficou marcada como um ícone especial do grupo *Motherfuckers*.

Conjuntamente a esses processos de ação urbana, o grupo organizou a exposição *Angry Artists* (Artistas Raivosos), também no ano de 1967. A exposição tinha como objetivo central protestar contra as guerras. Um dos expositores deste evento foi Tom *Motherfucker*²⁴, como ficou conhecido depois de integrar o grupo. Isso demonstra, como aponta Servando Rocha, que “apesar da radicalidade exposta pelo *Black Masks* através de seus textos e panfletos, Morea e seus companheiros ainda acreditavam em certa capacidade revolucionária da arte”. (2015, p. 21, tradução livre²⁵).

O evento culminou em uma ação direta na qual cerca de 20 pessoas interromperam a missa matinal na maior igreja católica dos Estados Unidos com cartazes de protesto contra a guerra – o que gerou, como era esperado pelo grupo, uma série de polêmicas e divisão de opiniões contra e a favor do ato, inclusive colocando a própria igreja para se manifestar sobre a guerra.

²⁴ Tom Motherfucker, também conhecido como Osha Motherfucker, de nome original Thomas Neumann, foi enteado de Herbert Marcuse e um conhecido atuante de práticas consideradas radicais nos Estados Unidos, especialmente pela sua aderência e participação relevante durante o movimento Motherfucker. Mais informações em: <<http://www.artpractical.com/column/interview-with-osha-neumann-part-one/>>. Acesso em: 25 fev. 2018

²⁵ Original: “a pesar de la radicalidad ya expuesta por Black Masks por medio de sus textos y panfletos, Morea y los suyos aún creían en una cierta capacidad revolucionaria del arte”.

Assim, o festival artístico tinha cunho político e intervencionista, se posicionando diretamente contra a guerra do Vietnã que consistia em uma das principais pautas do grupo em seu tempo de atuação.

Outro grande fruto do evento foi a cooptação de mais integrantes para a causa dos *Black Masks*, que passou então a ser conhecido por: *Up Against the Wall Motherfuckers*, ou somente *Motherfuckers*. É importante ressaltar nesse momento que, embora Ben Morea seja considerado líder do movimento, sua organização não tinha posições de liderança e buscava uma organização anarquista. Outras intervenções em museus e muitas distribuições de flyers foram feitas pela cidade de Nova Iorque ao longo dos anos seguintes.

Um dos eventos que cercou o grupo de polêmicas foi quando Valerie Solanas²⁶, feminista, anarquista e uma das amigas mais próximas de Morea, tentou assassinar Andy Warhol²⁷ e Mario Amaya²⁸, em 1968. A tentativa de assassinato de Solanas envolveu Morea devido à proximidade entre os dois e, por muitos anos, sua reputação e imagem ficaram ligadas ao ato que foi descrito na mídia como extremo radicalismo.

O envolvimento do grupo em diferentes atos ligados a violência e considerados radicais, com ameaças que surtiam efeito, como o fechamento do MOMA, colocou o *Motherfuckers* como um marco dentro dos movimentos anarquistas. Contudo, não há muitas informações sobre o grupo em português e seus atos não ficaram tão conhecidos ao redor do globo. Com isso, aponta-se que não houve um movimento artístico específico, como vimos no neoconcretismo, tropicália e dadaísmo, mas sim uma influência na forma de atuação em diferentes grupos anarquistas, citado por Diana Torres como uma das grandes influências em suas performances pornoterroristas.

²⁶ Solanas nasceu em 1936 em Nova Jersey, faleceu em 1988 em São Francisco (CA). Escreveu o manifesto SCUM no qual protestava contra os homens, alegando que os mesmos teriam destruído a sociedade e agora deveriam ser eliminados e as mulheres recomeçarem um novo processo. Após atirar em Warhol, alegando que o mesmo estava destruindo sua vida, roubado suas ideias e tomado controle do que ela era, a feminista e anarquista passou 3 anos internada em uma instituição psiquiátrica. Warhol se recusou a testemunhar contra Solanas.

²⁷ Andy Warhol foi um pintor, cineasta, empresário e o maior destaque do movimento artístico conhecido como pop-art. Warhol nasceu na Pensilvânia em 1928, mas morou a maior parte da sua vida em Nova Iorque, onde veio a falecer em 1987. Bem Morea diz que Warhol destruiu o mundo da arte com seu movimento.

²⁸ Nascido em 1933, em Nova Iorque, Mario Amaya foi curador, crítico de arte, diretor de museus e grande conhecedor de Art Nouveau. Morou boa parte de sua vida em Londres, mas com grandes contatos nos Estados Unidos. Faleceu em 1986, com 52 anos.

2.1.2 As explosões desconstrutivistas dos anos 80 – performances ativistas e políticas efervescentes

Após a efervescência artístico-política ligada aos movimentos sociais que borbulhavam das décadas de 1960 e 70, na década de 80, nomeada por Rago como momento de explosão desconstrutivista (2012, p. 36), a performance ativista tomou um formato mais parecido ao que conhecemos hoje – especialmente nos contextos de conservadorismo e autoritarismo da América Latina, onde se desenvolvem formas diferentes de atuar, como parte de uma militância e engajamento políticos.

No Cone Sul começa a se destacar a dupla *Las Yeguas Del Apocalipses* (LYDA), produzindo em um contexto diverso dos grupos acima mencionados. Diferente das instalações de Clark e de algumas das instalações de Oiticica, era ainda próximo de intervenções como Parangolé e ações diretas como as do *Motherfucker*, e definitivamente já ficava muito distante dos objetos não-artísticos do Dadaísmo.

LYDA foi um coletivo artístico formado por Pedro Lemebel e Francisco Casas, que atuou no Chile no período da ditadura e pós-ditadura no país – especialmente na década de 80. O dueto não definia suas obras a partir do conceito de performance, mas sim como intervenções artísticas. As expressões do corpo marginalizado, abusado e excluído eram a sua fonte de trabalho e inspiração.

A ideia central do coletivo era trazer para os espaços artísticos os sujeitos que ali não estavam representados. Juntamente a uma tentativa de criticar a instituição artística, Lemebel e Casas invadiam e ocupavam espaços de legitimidade social, política e artística para fazer suas intervenções, aproximando o mundo das artes das violências e injustiças sociais. O LYDA construiu sua crítica a partir da falta de direitos garantidos para pessoas lésbicas, gays, bissexuais, travestis e trans (LGBTT), juntamente a uma crítica contra a violência da ditadura que perdurou no Chile de 1973 até 1990.

A primeira intervenção aconteceu em dezembro de 1987, onde invadiram o lançamento do livro de Carmen Berenguer²⁹. Vestidos como a bandeira do Chile, arrastavam um véu preto, que segundo os participantes da performance, denotava sinal de luto pelas vítimas da violência estatal cotidiana, fazendo direta referência ao estado ditatorial chileno. Estima-se hoje que durante o período ditatorial, 3000 pessoas foram mortas ou “desaparecidas”. Pinochet manteve políticas violentas de perseguição e assassinato de opositores, assim como a implementação de políticas econômicas fortemente neoliberais.

Ainda no contexto das décadas de 80 e 90, LYDA denunciava a abordagem pública e a crise do HIV-AIDS, em que os discursos institucionais médicos e jornalísticos veiculavam estereótipos negativos e falta de informação sobre o assunto. Uma exposição artística intitulada *Lo Que El Sida Se Llevó*³⁰, realizada em 1989, foi considerada por críticos como uma das mais impactantes do coletivo. A convite do Instituto Chileno-Francês da Cultura, os artistas fizeram uma intervenção junto a travestis, algumas dessas portadoras do vírus da AIDS, na qual ironizavam o glamour Hollywoodiano e a danosa construção de estereótipos sobre portadores do vírus.

O discurso sobre a AIDS, quando recebeu maior destaque midiático, trazia consigo a ideia de que o corpo carrega uma verdade fundamental e fundante sobre as sexualidades. O vírus HIV ficou popularmente conhecido como “peste gay”, pois se acreditava, como aponta Jeffrey Weeks (2000), que era uma forma da “natureza” controlar as sexualidades “desregradas”:

Naturalmente, qualquer doença que ameace a vida deveria gerar ansiedade e eu não estou buscando, de modo algum, minimizar os terríveis efeitos da síndrome. Mas a AIDS tornou-se mais do que um conjunto de doenças: ela se tornou uma poderosa metáfora para nossa cultura sexual. A resposta à AIDS tem sido vista como um sinal de nossa confusão e ansiedade crescentes sobre nossos corpos e suas atividades sexuais. Ela tem sido apresentada como uma terrível advertência sobre os efeitos da revolução sexual. Quando se consideram as experiências de pessoas vivendo com HIV e AIDS,

²⁹ É uma artista chilena que atuou fortemente na área das artes durante a ditadura. Destacou-se por sua poesia, forte e potente, que 2008 foi premiada Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda. Para acesso a alguns de seus trabalhos como poeta, acesse: < <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-propertyvalue-128075.html>>. Acesso em: 11 mar. 2018.

³⁰ Maiores informações sobre a performance podem ser encontradas em: < <http://www.d21.cl/vivado-mario/>> . Acesso em: 12 mar. 2018.

histórias de coragem e resistência diante da doença têm sido freqüentemente ignoradas. (WEEKS, 2000, p. 36).

As intervenções do LYDA são duramente conectadas ao contexto político e cultural, usualmente pouco favorável a sujeitos dissidentes. Destacavam as violências e injustiças sofridas por esses sujeitos, cumprindo um papel de crítica e de denúncia e engajando-se num confronto direto contra os discursos dominantes, buscando, assim como os artistas analisados nesta tese, desconstruir e subverter essas narrativas usando a arte – ou a antiarte – de suas performances e intervenções como armas para essa luta.

A mudança que acontece entre o dadaísmo, que fazia seus protestos antiarte através de objetos não-artísticos, para o neoconcretismo de Clark e de Oiticica, com o peso do corpo e a participação do espectador, toma um novo formato nas intervenções do grupo *Motherfucker*, que pelo uso do medo e da violência faziam seus protestos contra grandes instituições artísticas. Já em LYDA percebe-se mais outro movimento, também antiarte. No entanto, o próprio corpo era usado como parte da intervenção. É no LYDA que as narrativas da sexualidade aparecem de forma central, assim como no campo desta pesquisa. Não se pode esquecer, contudo, que Clark já estava pensando sobre as mulheres quando faz sua instalação sobre o útero e nascimento – pensando, deste modo, também sobre sexualidade.

É nas intervenções do LYDA que vamos lidar com os corpos dissidentes em cena, falando sobre problemáticas relacionadas tanto ao sexo, como ao prazer. Estes passam a ser articulados com um forte cunho político, e vão ao encontro dos debates dentro dos movimentos feministas e LGBTTT do período. Assim, caminha-se da não existência do corpo à posterior centralidade do espectador, passando pelo protesto contra a arte enquanto instituição e entrando, nesse momento, em um lugar onde a dupla faz do seu próprio corpo seu palco, seu protesto, sua atividade e sua intervenção.

É importante compreender essas diferentes passagens dentro daquilo que estou chamando aqui como antiarte para que se tenha dimensão dos percursos históricos anteriores ao que se forma no campo deste trabalho. A antiarte teve diferentes formatos, assim como a narrativa da sexualidade teve diferentes abordagens. A violência, muito presente no pornoterrorismo, por exemplo, aparece com mais força na atuação do grupo *Motherfucker*. Já o

corpo, muito presente em Clark, Oiticica e LYDA, têm diferentes formatos nas políticas das corporalidades de cada artista.

O corpo e as corporalidades serão trabalhados enquanto categorias transversais ao campo no capítulo 3, juntamente com a pornografia, que aparece de forma pungente na próxima artista. *La Congelada de Uva*, ou Rocio Boliver, é uma performer mexicana que atua desde 1992, e que centra suas atuações em pensar uma antiarte que tem como centralidade seu corpo e sua sexualidade, com violência e crítica aos padrões normativos. *La Congelada* é a artista que traz a temática da pornografia – não encontrada de forma tão direta nos outros artistas – para suas performances, trazendo para a cena o que ela se refere como conflitos universais: “Gosto dos conflitos universais. Não é um partido, nem são os estudantes do Chile, nem do México: é a morte, o medo, a dor, o sexo, coisas primitivas”³¹.

Essa ideia de Boliver elucida uma parte importante das performances ativistas, que podem ser ligadas a uma bandeira, em particular, como LYDA faz com a AIDS. Todavia, amplia o alcance de suas críticas para questões mais amplas e generalizadas, direcionadas não a uma pauta específica e localizada, mas a essa ideia da universalidade que é vista nas performances da Congelada através de suas críticas à religião e ao controle da sexualidade e também em sua celebração do prazer e do gozo, buscando compreender, de forma mais ampla, os sentidos do corpo no espaço.

Filha de uma refugiada espanhola e de um pintor e músico mexicano, Boliver teve contato com a arte desde cedo. É considerada, hoje, um ícone da contra-cultura mexicana, falando principalmente sobre as particularidades de ser uma mulher em uma sociedade violenta, sexual, prazerosa e complexa. *La Congelada de Uva*, dentro das particularidades desta pesquisa, é uma das performers que mais influenciou os artistas do campo, assim como de outras vertentes ativistas, justamente por ser uma pioneira ao trazer certas questões com bastante ênfase ao palco.

³¹ Original: Me gusta los conflictos universales. No es un partido ni son los estudiantes de Chile ni de México: es la muerte, el miedo, el dolor, el sexo, cosas primigenias Disponível em: <<http://www.theclinic.cl/2016/07/29/rocio-boliver-la-congelada-de-la-uva-performista-mexicana-suicidarme-en-una-performance-seria-una-manera-chida-de-morir/>>. Acesso em: 02 fev. 2018.

A artista estudou performance com Richard Schechner³² em Nova York e atuou por diversos países do mundo todo, mas teve uma influência marcante no cenário Mexicano, onde atualmente moram Geni Granados e Diana Torres, duas performers que fazem parte do campo desta pesquisa. *La Congelada*, já em meados de 1990, passou a ser convidada para atuar em eventos de performance e diversas peças de teatro. Sua carreira decolou com sua participação no projeto "Artenativo, Caja Dos" dirigido por Armando Sarignana e José Guadalupe López, no qual teve mais de 25 apresentações.

Uma das performances de *La Congelada* que mais gerou reverberação chamava "¡Cierra las piernas!" (2003) e aliava religião e prazer: a performer inseriu uma imagem do "menino Jesus" com uma camisinha em sua vagina, depois costurou sua vagina e a fechou, com um zíper. Essa performance, que aconteceu no *Hemisferic Institute* - Instituto Hemisférico de Performance e Política, faz uma conexão direta com o campo, pois os temas de religião e prazer aparecem de forma central no pornoterrorismo e nas performances do Coletivo Coiote, esbarrando também em Jota Mombaça e Lygia Marina, como veremos adiante. As narrativas têm similaridades não só temáticas, mas também em termos de abordagem e estética.

A forma como Boliver narra dor e prazer, morte e vida, e os diferentes antagonismos que a performer chama de "conflitos universais", é visto também em Diana Torres de forma pungente. A proximidade das narrativas faz de *La Congelada de Uva* uma referência fundamental. Contudo, distanciando-se de Boliver, Torres trabalha as normas discursivas relacionadas às mulheres a partir de um discurso feminista, o que *Congelada* esforça-se para se distanciar. Tal ponto é importante, pois é uma questão transversal que perpassa diferentes artistas, alguns se identificam com o feminismo, enquanto outros se distanciam criticamente dessas ideias.

Torres, filha de um casal com ideologias hippies e anarquistas, segue o caminho da performance colocando seu corpo em cena. Através da criação do

³² Nascido nos Estados Unidos em 1934, Schechner é um dos mais conhecidos teóricos dos estudos da performance, é fundador do The Performance Group of New York que existe desde final da década de 60 e criador de uma técnica particular para se aprofundar nos sentimentos e sensações para pensar a performance, conhecido como "rasaboxes".

Manifesto Pornoterrorista³³, define a discursividade performática de seu trabalho enquanto uma contra-arte. Em um dos parágrafos finais aponta: “como o pornoterrorismo é contraditório, não crê em manifestos”³⁴, similar ao movimento feito pelos Dadaístas. Se distanciando e ao mesmo tempo fazendo uso de técnicas clássicas de narrativas artísticas, a performer está o tempo todo tensionando as contradições e se utilizando delas.

Ao se colocar como antiartista, Torres busca agenciar narrativas similares a que vimos nos Dadaístas e em Oitica, que se colocam como uma arte diferente da que estava sendo feita em seu tempo. Também articula um ideal básico do grupo *Motherfuckers*, que é fazer uma arte que se opõe ao mercado, ou seja: uma arte que vai contra a ideia de lucratividade como parte de seu processo.

Neste tópico é possível vislumbrar o rizoma que se traz nesta tese conectando esses artistas. Ao pensar este histórico da antiarte e das performances ativistas como um movimento rizomático, baseio-me no conceito de Deleuze e Guattari, que trazem uma dinâmica epistemológica para tentar observar movimentos sociais, psicológicos, filosóficos, entre outros, sem amarrá-los a uma raiz única de formação, ou uma base na qual os demais se sustentam.

Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade). Os fios da marionete, considerados como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15).

Assim, os movimentos epistemológicos rizomáticos seguem leis de combinação, que não são determinantes e podem ser alteradas, mas que tomam um sentido de conexão quando colocadas em proximidade. “As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 6).

³³ Disponível em: <<https://pornoterrorismo.com/lee/manifiesto-pornoterrorista/>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

³⁴ Idem.

Dessa forma, o processo rizomático acontece de forma diferente de um enraizamento que cresce de forma vertical e dá frutos. Ao contrário, desenvolve-se por meio de enxertos que crescem em diferentes direções de forma horizontal, conforme suas conexões são construídas. Esses processos de conexão foram feitos pela retomada histórica de diferentes perspectivas antiartísticas, contra-artísticas ou não-artísticas.

O campo da pesquisa começou a partir do rizoma de Diana Torres e se desenvolveu em direção aos artistas com os quais a pornoterrorista se identifica. Essa identificação acontece, muitas vezes, de forma contraditória, diferente ou até antagônica, mas que faz parte dos mundos em choque e em conjunção da contra-arte. Além do campo de identificação de Diana, também foi necessário retomar as conexões rizomáticas da história, que possibilitaram compreender as conexões anteriores para, a partir de agora, olhar suas expressões contemporâneas: Pedra Costa, Ligia Marina, Elton Panamby, Filipe Espindola, Michele Mattiuzi, Jota Mombaça, Geni Granados e Coletivo Coiote³⁵.

Neste tópico, buscou-se, portanto, trazer os principais referenciais que formam o movimento rizomático que conecta Diana Torres com os outros sujeitos com os quais se identifica e que compõem o campo desta pesquisa. Contudo, para lançar uma reflexão mais profunda sobre este momento, é necessário compreender alguns marcos históricos pautados em lutas sociais. Então, o próximo tópico se desenrola em entender os movimentos sociais que marcam não só o campo da antiarte, mas também o campo desta pesquisa.

2.2 TEORIAS, PRÁTICAS E AÇÕES - MOVIMENTOS SOCIAIS E AS CONSTRUÇÕES HISTÓRICAS DO ATIVISMO

Ao pensar os movimentos antiarte anteriormente trabalhados, encontra-se uma série de conexões com diferentes movimentos sociais e ideologias políticas. Primeiramente, sugere-se uma relação entre o anarquismo que aproxima e amarra os Dadaístas, Hélio Oiticica e o grupo *Motherfuckers*. Também se alude uma aproximação entre o feminismo e o movimento LGBTT

³⁵ No Apêndice B há um link e um Qr-Code que possibilitam acesso as performances desses artistas trabalhados aqui.

para pensar importantes conexões entre Ligya Clark, *Las Yeguas Del Apocalypsis* e Rocio Boliver.

Seguimos os caminhos de Chaia (2007), ao apontar que “o ativismo cultural tende a aproximar-se da antiarte, ao eliminar o objeto artístico em favor da intervenção social inspirada pela estética e ao desconsiderar a contemplação em benefício do envolvimento da comunidade.” (2007, p. 10). Nas próximas páginas se faz uma tentativa de elaborar mais claramente essa conexão, contextualizando alguns dos movimentos sociais que se conectam de forma mais direta aos temas tratados nesta tese.

2.2.1 “Tudo Isso Era Estranho e Comovedor” – Anarquismo, Guerra Civil Espanhola e Desenvolvimentos Histórico-Teóricos

É partindo da relação entre o ativismo e a antiarte que se compreende a força com que o anarquismo aparece no campo, tanto do ponto de vista histórico quanto da reflexão sobre a contemporaneidade. Como um movimento e reflexão filosófica, ainda que de pouca aplicação prática, o anarquismo se sustenta como uma das vias de possibilidade para a revolução – não só coletiva, mas também individual: uma revolução e liberdade do próprio eu.

Opta-se aqui por fazer as reflexões a partir dos seguintes autores e autoras: George Woodcock (2007), José Oiticica (1970) (avô de Hélio Oiticica), Emma Goldman (2010) e Margareth Rago (2005; 2015). Propõe-se não apenas apresentar as ideias dos autores citados, como também colocar algumas tensões presentes em seus textos. Por exemplo, embora a pesquisa de Woodcock traga questões importantes para pensar o passado e a história do anarquismo, aprofundando-se em algumas questões bastante específicas, negligencia, em certa medida, alguns tensionamentos e desenvolvimentos que seriam importantes, como a ausência de concretude e referências sobre alguns dados que aparecem durante o texto.

A ideologia política anarquista foi desenvolvida no século XIX³⁶, mesmo período em que se desenvolve o feminismo e a própria Sociologia enquanto

³⁶ É interessante pontuar que, durante a Revolução Francesa, os sentidos do anarquismo foram aplicados por forças políticas das formas mais diversas, reforçando, muitas vezes, o sentido negativo de anarquia enquanto uma falta de ordem prejudicial ao todo. Assim, é

disciplina. O anarquismo é um dos movimentos sociais com maior aderência histórica dentro do campo da não-arte. Partindo da ideia básica da liberdade, esse movimento toma rumos múltiplos em sua história, articulando-se com diferentes momentos históricos e culturais.

Entendendo o Estado como o principal inimigo da liberdade, o anarquismo se fortalece enquanto forma de protesto contra as instituições normativas de poder. O anarquismo se constrói como grande aparato filosófico, político, epistemológico e teórico, influenciando diversos movimentos do passado. Como visto anteriormente, sua influência se expande pela antiarte e também nos movimentos contemporâneos, como o pornoterrorismo, a tática *Black Bloc*³⁷, *Mujeres Creando*³⁸, entre outros.

Enquanto movimento social, cultural e político, o anarquismo não pode ser definido a partir de uma só perspectiva. Por isso, sugere-se articular a perspectiva anarquista tanto pelo percurso histórico da antiarte, como pelos referenciais que surgem a partir do campo de pesquisa. Entende-se, contudo, que diversas formas de anarquismo existem e são possíveis de serem articuladas a partir de premissas similares, como libertação do Estado, liberdade individual e coletiva, entre outras. Esta impossibilidade de delimitar rigidamente o anarquismo ecoa no apontamento de Woodcock:

Descrever a teoria essencial do anarquismo é um pouco como tentar lutar com Proteu, pois as próprias características da atitude libertária - a rejeição ao dogma, a deliberada fuga a sistemas teóricos rígidos e, acima de tudo, a ênfase que dá à total liberdade de escolha, à primazia do julgamento individual - criam imediatamente a

importante tais sentidos de anarquismo estiveram profundamente atrelados a disputas políticas, desde seu início e em momentos icônicos da História, e até hoje tem suas ramificações controversas. Contudo, ressalta-se que essas vertentes, não serão debatidas neste trabalho, justamente pelos seus complexos desenvolvimentos sociais, políticos, econômicos e culturais, mas se coloca a necessidade de descartar, por hora, as visões que vieram dessa vertente da Revolução Francesa que reforçam conceitos negativos de anarquismo.

³⁷ Tática de manifestação utilizada por diversos movimentos sociais. Os adeptos dessa tática são reconhecidos pelo uso de máscaras e roupas pretas, com o objetivo não apenas de ocultar sua identidade individual, mas também de criar uma unidade coletiva, tornando-se um único bloco de manifestantes anônimos, daí o nome *Black Bloc*. Para maiores informações: OLIVA, D. C. **“Se eu grito e o governo não escuta... Vamos quebrar”**: a instrumentalização política da violência na atuação da tática *Black Bloc* no Brasil pós junho de 2013. 2017.

³⁸ Um grupo feminista boliviano que faz intervenções de diversos tipos, como performance e graffiti, possuem uma rádio, além de diversas outras publicações de livros que variam entre assuntos acadêmicos e literários. Para maiores informações: SOUZA, M. C. **Transpanamericana: Gênero E Sexualidade Na Produção De Artistas Visuais Latinoamericanxs Contemporânexs**, 2017.

possibilidade de uma imensa variedade de pontos de vista, inconcebíveis num sistema rigorosamente dogmático. (WOODCOCK, 2007, p. 16-17).

A proposta aqui se dá ao olhar para o campo e para a história e pensar o anarquismo enquanto uma atitude de inconformismo libertário que se coloca contra diferentes instituições e que une os sujeitos aqui apontados. Esses sujeitos se aproximam pela forma como olham para sua antiarte e para as filosofias que embasam suas práticas, que, ainda que não sejam "puramente" anarquistas, ao menos se inspiram nessa ideologia. Sendo assim, busca-se um diálogo que não seja limitador, mas que compreenda de forma mais ampla as conexões que os aproximam.

Para diversos autores, as origens do anarquismo não é consenso. Woodcock faz referência ao francês Lechartier (WOODCOCK, 2007), que acreditava que Jesus Cristo foi o primeiro anarquista. Já para Kropotkin (2005; 2007), a principal origem do anarquismo datava da idade da pedra. Assim como o movimento anárquico, os relatos sobre os seus fundamentos são contraditórios e as proposições são as mais diferentes possíveis dentre as reflexões de vários autores.

Para aprofundamentos nesses debates, olha-se para Emma Goldman, que viveu parte significativa da sua vida no Império Russo, sem poder acessar uma educação formal por proibição do seu pai. Com isso, a jovem Goldman buscava conhecimento a partir dos livros e informações que conseguia aos picados, e quando conseguiu autorização do pai para se mudar para Nova Iorque, além do acesso à educação formal, ela também teve a oportunidade de fugir do antissemitismo crescente em São Petersburgo já nos anos finais de 1880. Goldman só acessa a educação formal e um conhecimento mais direcionado quando se muda para Nova Iorque, aí se engajando em movimentos anarquistas, revolucionários e anticapitalistas.

A anarquista lutava diretamente contra as guerras travadas pelos Estados Unidos e incentivava os sujeitos a não se alistarem no exército, sendo presa em 1917 pela primeira vez. A anarquista tinha pouca expectativa na intelectualidade, acreditando que a forma como se viam os intelectuais era apenas mais uma faceta das diferenças sociais, colocando sua fé nos desejos do indivíduo:

A necessidade, o desejo ardente faz-se sentir em todos os indivíduos. A desobediência a todas as formas de coação é a sua expressão instintiva. Rebelião e revolução são tentativas mais ou menos conscientes e sociais, são as expressões fundamentais dos valores humanos. Para alimentar estes valores, a comunidade deve compreender que o seu mais sólido apoio, o mais durável, é o indivíduo. (GOLDMAN, 2010, p. 21).

Já a tentativa do poeta e filólogo, José Oiticica, em fazer um anarquismo próximo do trabalhador, proposta que também é vista em Goldman, se aproximou das manifestações e dos trabalhadores de base para pensar a libertação:

O trabalhador que exerce uma profissão intelectual ou liberal, mesmo que ele tenha a vaga impressão de ser mais independente, é apenas melhor servido. Ele também não teve grande escolha, nem mais possibilidades de encontrar o próprio caminho no seu ramo de atividade, do que o seu vizinho trabalhador manual. (GOLDMAN, 2010, p. 17).

Oiticica trabalhou com educação superior no período da ditadura Getulista e, posteriormente, foi um dos mais importantes filólogos anarquistas brasileiros. O pensador buscou situar um anarquismo que contemplasse as particularidades do Brasil, assim como uma definição que pudesse diminuir os conflitos entre as ideias anarquistas. Propunha então um movimento libertário que aproximasse os operários dos anarquistas intelectuais, assim lançando a ideia da *ação direta* como parte de sua proposta de aproximação. Trazia consigo uma abordagem que algumas vezes se aproximava do socialismo e do marxismo, mas que também tinha algo de místico – acreditando em energias da ação como parte de sua teoria e proposta política. Sobre anarquismo, Oiticica nos diz:

Não cremos em redemptores, nem, como supõem o meu confrade, na evolução. Estamos fartos de evoluções. O homem não evolve moralmente; adapta-se. Eis porque o christianismo nada fez, pois pretendeu forçar o homem a uma construção moral, sem transformar o ambiente social, o systema social do imperio antigo. Mudemos o regimen economico e social moderno, mudaremos de subito a moral humana. A maioria má será então maioria bôa. Com as leis, os cárceres, os livros de educação, o patriotismo, e outros tantos idolos e pressões nada adiantaremos. (OITICICA, 1915, s.p.).

Goldman e Oiticica escreviam em épocas similares da história. Ambos lutavam contra as opressões fascistas e/ou ditatoriais e foram presos por envolvimento em incitações de protestos ou pretensas revoluções, nos seus respectivos países. Oiticica foi um dos líderes da chamada Insurreição Anarquista do Rio de Janeiro que aconteceu em 18 de novembro de 1918, data na qual foi preso.

A proposta central de ambos era lutar contra o Estado e suas opressões. Assim, propunham diversas formas de enfrentamento. O Jornal de Oiticica – chamado “Ação Direta” – trazia algumas de suas reflexões e propostas, tais como: fugir ao reformismo; levantar as vozes indignadas contra as injustiças (especialmente contra o capitalismo); a negação da autoridade, pregando contra o sectarismo e o despotismo. Ele acreditava que o próprio trabalho intelectual podia ser uma ação direta para fazer reverberar as ideias anarquistas. Nas palavras de um dos principais anarquistas russos podemos compreender a proposta de Oiticica: “Teoria e prática devem ser apenas uma, se quisermos ter êxito.” (KROPOTKIN, 2005. p. 229).

Oiticica e Goldman são marcos importantes para se pensar o tema desta tese, pois trazem questões fundamentais: as temáticas e formas de abordagens similares no mesmo momento histórico, porém, com diferenças culturais e locais. Além disso, elucidam um pouco do que se tem implícito quando se evoca o anarquismo como parte do processo artístico, seja essa evocação feita pelos próprios artistas ou pelas análises que foram feitas de seus trabalhos.

É na Espanha, contudo, que se situa a principal vertente que influencia o campo e os pontos históricos que foram retomados anteriormente. Também é na Espanha que vemos o anarquismo de forma mais forte e que envolveu intelectuais e militantes espalhados mundo afora, especialmente na eclosão da guerra civil espanhola e na tensão entre anarquistas e socialistas contra o movimento fascista.

A guerra civil espanhola começou em 1936 e durou quase 3 anos. Antes disso, as tensões entre anarquistas, políticos partidários, militares e fascistas já se desenrolava. Em 1931, anarquistas haviam promovido um ato, que pode ser considerado uma ação direta, incendiando a Igreja dos Jesuítas em Madri. Como usualmente acontece, a ação direta anarquista – que pode ser

lida como violenta ou depredativa – gerou forte repercussões, o que leva a tentativa de golpe de Sanjurjo, general militar, que fracassa e é condenado a morte. Não tendo sua sentença executada, Sanjurjo passou anos na prisão.

Os anarquistas representaram, na Espanha, o ponto de discordância entre a esquerda e a direita. Embora claramente aliados a ideologia de esquerda, divergiam drasticamente daqueles que apostavam suas fichas numa política partidária. Os anarcossindicalistas, organizados sob a CNT (Confederação Nacional do Trabalho), tensionavam os diferentes lados da moeda, sendo uma das organizações mais importantes do período, e, ao mesmo tempo, altamente conturbada.

Interessante notar que Goldman vai à Espanha durante a guerra civil, e embora encontre diversos conflitos ideológicos por lá, acaba por ficar como representante da CNT fora da Espanha, trabalhando com proximidade aos sindicalistas. O socialista produtor de alguns dos maiores romances distópicos da literatura, George Orwell, foi também uma das principais figuras que abordou o momento da guerra civil espanhola, relatado no livro *Homage to Catalonia* (1938), que foi traduzido no Brasil como: *Lutando na Espanha & recordando a Guerra Civil* (1987|):

Pela primeira vez em minha vida eu estava numa cidade onde a classe trabalhadora se encontrava no poder. Praticamente todas as edificações, fosse qual fosse seu tamanho, foram tomadas pelos trabalhadores e encontravam-se ornamentadas com bandeiras vermelhas, ou com a bandeira vermelha e negra dos anarquistas, e em todas as paredes e muros viam-se a foice e o martelo, e as iniciais dos partidos revolucionários, enquanto quase todas as igrejas foram estripadas, e suas imagens queimadas. Aqui e ali, as igrejas estavam sendo sistematicamente demolidas por turmas de trabalhadores. Em todas as casas comerciais e cafés encontrava-se a inscrição dizendo que foram coletivizadas, e até mesmo os engraxates o foram, trazendo suas caixas de apetrechos nas cores preto e vermelho. Os garçons e lojistas encaravam as pessoas frente a frente e tratavam os fregueses como seus iguais. As formas servis e cerimoniais de tratamento desapareceram temporariamente, e ninguém dizia mais “Señor”, ou “Don”, ou mesmo “Usted”, e todos se chamavam “Camarada” e “Tu”, dizendo “Salud!” ao invés de “Buenos días”. Dar gorjetas era proibido por lei, e uma de minhas primeiras experiências ao chegar fora receber uma sarabanda do gerente de hotel, por querer dar gorjeta ao ascensorista. Não havia automóveis particulares, e todos aqueles existentes tinham sido requisitados, enquanto bondes e táxis, bem como grande parte dos demais meios de transporte encontravam-se pintados de negro e vermelho. Os cartazes e faixas revolucionários estavam por toda a parte, estendendo-se das paredes em vermelhos e azuis vivos, que faziam os poucos anúncios restantes parecerem pequenas manchas de

lama. Ao longo da Ramblas, a larga artéria central da cidade onde multidões andavam sem cessar, de um para outro lado, os alto-falantes berravam as canções revolucionárias por todo o dia e adentravam-se pela noite. Mas o aspecto proporcionado pelas multidões constituía o ponto mais estranho de todos. Em sua aparência exterior, tratava-se de cidade na qual haviam praticamente deixado de existir as classes ricas. Com exceção de pequeno número de mulheres e estrangeiros, não havia pessoas “bem vestidas”, em absoluto. Virtualmente todos usavam roupas brutas de trabalhadores, ou macacões azuis, ou ainda alguma variação do uniforme miliciano. Tudo isso era estranho e comovedor. (ORWELL, 1987, p. 03-04).

O relato de Orwell, embora traga um romantismo que é característico de sua escrita, dá o tom do que acontecia na Espanha no momento em que grupos anarquistas ganharam terreno dominando algumas cidades. A sensação de vencer, com as bandeiras, as novas divisões e a rápida aderência da população local, deixou nos anarquistas e naqueles que partilharam daquele momento uma sensação similar a de Orwell: sentindo as contradições de um regime anarquista, e ao mesmo tempo vislumbrando que uma nova mudança social poderia estar no destino.

Outro ponto a ser notado dessa breve retomada da guerra civil espanhola é o anticlericalismo, frequentemente associado aos anarquistas, que promoviam diversos tipos de ação direta contra símbolos religiosos. Contudo, durante a guerra, o anticlericalismo tomou seu formato mais forte, conhecido como *Terror Rojo*. Grupos de anarquistas queimavam símbolos religiosos, indiferente de serem humanos ou objetos. Estima-se que alto número de religiosos foram assassinados durante a Guerra Civil Espanhola³⁹.

O que se buscava, contudo, com o anticlericalismo e a queima de símbolos religiosos, era, fora do contexto radical de uma guerra, desarticular e criticar o poder tão forte sobre as normatividades e violências promovidas pela Igreja. Assim, ao lado do Estado, a Igreja representava (e representa) a um significativo grupo de anarquistas, um dos maiores “inimigos” para se combater rumo a uma revolução libertária. A disputa por um espaço público laico foi um dos movimentos mais fortes no período de 1930. A luta por dessacralizar espaços de circulação era um dos principais objetivos (MORAL RONCAL,

³⁹ Mais informações sobre as mortes e mais dados disponíveis em: < <https://exame.abril.com.br/ciencia/arqueologos-desenterram-mortos-da-guerra-civil-espanhola/>>. Acesso em: 2 mar. 2018.

2012), ideia que, como poderá ser vista no capítulo 4, reverbera até hoje nos artistas que estão sendo debatidos aqui.

A rua como espaço de luta e movimento é parte importante da maioria das ideologias de esquerda. As manifestações de ocupação do espaço público têm ocorrido de forma frequente em todas as partes do mundo já há muitos anos. Contudo, a Espanha mostrou ao mundo uma possibilidade curiosa de atuação e ocupação anticlerical, anarco-comunista, coletiva e que impacta na história, especialmente na cidade de Barcelona, com força significativa.

Nesse sentido, Rago (2015) pensa a relação entre Fabbri e Foucault. A primeira foi uma escritora italiana autodeclarada anarquista; o segundo, um filósofo francês cuja influência do anarquismo em seus trabalhos é até hoje debatida. A autora conecta ambos historicamente e filosoficamente, elucidando algumas questões importantes que fizeram parte deste contexto de Guerra Civil Espanhola, mas que desembocam em outras problemáticas. A construção de uma subjetividade anárquica é a que mais se destaca. Segundo Rago, os dois autores:

não acreditam que a solução ao seu problema possa residir num futuro qualquer (isto é, na promessa de liberação, de revolução, no fim do conflito das classes). Em relação a uma escala teórica de explicação ou à ordem revolucionária que polariza o historiador, são lutas anárquicas.” São lutas contra o “governo por individuação”. Práticas dessubjetivantes, estas lutas põem em questão o estatuto do indivíduo, ao afirmar o direito à diferença; ao mesmo tempo, opõem-se a tudo que “pode isolar o indivíduo, separá-lo dos outros, cindir a vida comunitária, constranger o indivíduo a se dobrar sobre si mesmo e a agarrar-se em sua própria identidade.” Liberdade, mas não liberal, e sim a liberdade social, como entendem os anarquistas, que, aliás, são individualistas. (RAGO, 2015, p. 33).

Essa ideia aproxima-se com mais força da reflexão teórica trazida pelo campo, pois o anarquismo que se encontrará nas próximas páginas avizinha-se a um anarquismo “enquanto estilo de vida”: não se trata necessariamente de um anarquismo de bandeiras pretas e vermelhas, mas sim um anarquismo que repensa as relações de desigualdade de poder e de discursos normativos, agindo sobre eles num âmbito individual – ou seja, da performance. Todavia, não retira disso o ideal do coletivo e do protesto, pois a performance ativista só se faz nessa chave.

O que se pode chamar de “epistemologia anarquista”, construída por Foucault, impacta não só na produção do conhecimento, mas também na forma de protesto e organização ativista a partir das construções micropolíticas. As teorias de um poder não vertical, difuso e discursivo e a forma foucaultiana de pensar a história trouxeram aos movimentos sociais, especialmente às pequenas organizações e aos sujeitos com propostas políticas particulares, outras formas de agir e pensar no mundo.

A construção de uma política de si mais crítica possibilitou repensar algumas formas de atuação antes vinculadas a organizações. Com isso não se quer apontar que não existiam construções individuais de protesto, mas que no momento dessa construção das diferenças, isso toma uma forma muito mais concreta e popular de se atuar politicamente.

Um dos maiores filósofos contemporâneos de anarquismo, conhecido pelo pseudônimo de Hakim Bey, traz propostas importantes para compreendermos o que virá a seguir. Segundo o autor, não há mais possibilidades do anarquismo buscar a via da revolução como ideia central para a derrubada dos poderes opressivos. Bey, então, propõe uma nova política: a do “levante”. Ao levantar-se, o autor acredita, que forças importantes entram em movimento e nesse movimento a revolução se torna algo, já demonstrado historicamente, passageiro demais: “um levante é um momento que surge acima e além do Tempo, viola a “lei” da História” (BEY, s. d., p. 04)⁴⁰. Essa ideia está muito ligada ao que Hall (2006) chama de pós-modernidade, ou seja: a proposta de Bey se apropriaria de uma das características centrais de um momento em que a fixidez das estruturas de espaço-tempo não estão mais tão firmes para pensar outra forma de protesto.

Junto ao conceito de levante, o anarquista propõe dois outros termos que ecoam nos movimentos da antiarte contemporânea e na performance ativista: Zona Autônoma Temporária (TAZ) e Terrorismo Poético (TP). A

⁴⁰ O livro de Hakim Bey foi publicado em 1985 na língua inglesa e divulgado posteriormente a partir do método Copyleft, ou seja, reprodução livre preservando o nome do autor, similar ao que Diana Torres fez com seus escritos. Contudo, pelas suas ramificações e revisões não traz consigo dados que compõe todos as obrigatoriedades das normas ABNT, o eu é parte de uma política anarquista atual de publicações. O livro existe em sua forma impressa, mas aqui se opta por ressaltar a importância de iniciativas copyleft, que facilita o acesso, mas acaba por dificultar a citação bibliográfica. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B7oJ1wJmo9kXX0NMX19BSmROMIU/edit>> Acesso em: 13 mar. 2018.

proposta da TAZ está ligada a pós-modernidade vista por Hall, que seria o uso desse modelo de organização social e cultural para criar possibilidades de protesto, transformando espaços e tempos diferentes. Isso está bem ligado a performance ativista, que acontece sempre em espaços diferentes, muitas vezes abertos, algumas vezes sem muito planejamento. Pela proposta de Bey, a performance ativista pode ser lida como uma das formas de criação de uma zona autônoma temporária:

(...)a única solução para a "supressão e realização" da arte está na emergência da TAZ. Rejeito veementemente a crítica que diz que a própria TAZ não é "nada além" de uma obra de arte, muito embora ela possa vestir alguns de seus enfeites. Eu sugiro que a TAZ é o único "lugar" e "tempo" possível para a arte acontecer pelo mero prazer do jogo criativo, e como uma contribuição real para as forças que permitem que a TAZ se forme e se manifeste. A arte no Mundo da Arte tornou-se uma mercadoria. Porém, ainda mais complexa é a questão da representação em si, e a recusa de toda mediação. Na TAZ, arte como uma mercadoria será simplesmente impossível. Ao contrário, a arte será uma condição de vida. A mediação é difícil de ser superada, mas a remoção de todas as barreiras entre artistas e "usuários" da arte tenderá a uma condição na qual (como A.K. Coomaraswamy escreveu) "o artista não é um tipo especial de pessoa, mas toda pessoa é um tipo especial de artista". (BEY, s. d., p. 20-21)⁴¹.

A arte aparece na teoria de Bey como um dos espaços TAZ possíveis, que tem como base o movimento, de certa forma, buscando "enganar" as instituições que se mantêm fixas e pouco mutáveis. A proposta acima é muito similar ao que vimos na antiarte, um movimento que busca sair das vias do mercado e circular por outros espaços.

O manifesto de Bey, Terrorismo Poético (TP)⁴², publicado no livro Caos, lançado em 2003 em português pela editora Conrad, tem como proposta central pensar formas de atuação dentro da TAZ. Em duas páginas o autor elenca de forma poética – com uma linguagem bem similar a outros manifestos que vimos anteriormente e veremos no campo – como agir para se movimentar e levantar produzindo uma TAZ. Interessa uma parte do manifesto, em especial, em que Bey diz: "O Terrorista Poético comporta-se como um trapaceiro barato cuja meta não é dinheiro, mas MUDANÇA. Não faça TP para

⁴¹ Idem.

⁴² O texto pode ser encontrado de fácil acesso na internet. Disponível em: <http://www.imagomundi.com.br/cultura/terrorismo_poetico.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2018.

outros artistas, faça-o para pessoas que não perceberão (pelo menos por alguns momentos) que o que você fez é arte.” (BEY, 2003, p. 02).

A proposta de Bey não é nova. Já foi vista na antiarte de forma prática. Contudo, é articulada pelo autor com outras proposições dentro de uma vertente de ideologia anarquista, o que nos possibilita olhar para as filosofias contemporâneas do movimento e suas propostas de organização, como as zonas autônomas temporária, e a sua atuação, como o terrorismo poético.

É interessante notar que uma das vertentes que tem se desenvolvido com força é a anarcofeminista (ou anarcafeminismo), que propõe abordar e superar algumas das mais antigas questões dentro do movimento anarquista: a invisibilidade das mulheres enquanto militantes. Essa nova proposta tem aparecido com força, especialmente entre novas mulheres feministas militantes. Contudo, para entender ao que se propõe, precisa-se, antes, entender o que é e ao que vem o feminismo:

2.2.2 O Feminismo Mudou a Arte?: Questionamentos sobre a Estética e a Construção do Olhar

O movimento feminista, assim como o anarquismo, data do século XIX. No entanto, é importante situar que existiram diferentes formas de organizações proto-feministas⁴³ antes disso. Para esta tese, dentro das mais diversas formas possíveis de abordagem do tema, focar-se-á em pensar como os movimentos feministas impactam na produção da arte e das sexualidades. É importante frisar que compreender o feminismo latino, onde essa pesquisa se ancora, significa pensar a sua história e organização, coisa já muito feita por diversas autoras (RAGO, 2005; CORREA, 2001; NAVARRO, 1982; CAROSIO, 2012; BLAY e AVELAR, 2017; entre outras).

É importante começar compreendendo que o feminismo não pode ser resumido em poucas palavras, de formas breves. Por formar uma epistemologia, filosofia, ciência e militância com vieses muito diferentes, e por vezes até antagônicos entre si, os feminismos se tornam cada vez mais

⁴³ Para mais informações e aprofundamentos: MARTINS, Ana Paula Vosne (2007) e MIRANDA, Anadir dos Reis (2017).

impossíveis de serem reduzidos a grandes jargões gerais. Contudo, também existem diversas questões comuns que devem ser lembradas para compreender que os mais diferentes movimentos são partes de uma construção coletiva e, ao mesmo tempo, individual. Ao pensar a construção histórica do feminismo, Rago elucida:

Por que a história e a memória do feminismo? Certamente, o feminismo coloca o dedo nesta ferida, mostrando que as mulheres foram e ainda têm sido esquecidas não só em suas reivindicações, em suas lutas, em seus direitos, mas em suas ações. Suprimidas da História, foram alocadas na figura da passividade, do silêncio, da sombra na esfera desvalorizada do privado. O feminismo aponta para a crítica da grande narrativa da História, mostrando as malhas de poder que sustentam as redes discursivas universalizantes. O feminismo denuncia e critica. Logo, deve ser pensado e lembrado. (RAGO, 2012, p. 15).

Desde o século XIX, o feminismo tem marcado a história por sua presença forte e por diferentes formas de atuação, seja com a entrada massiva de mulheres no mercado, seja pautando leis contra a violência de gênero ou pela atuação em pesquisas das mais diferentes temáticas, mas especificamente pensando a criação e o fortalecimento da área de gênero e sexualidade.

Os estudos das relações de gênero impactam na produção do conhecimento: na desconstrução do paradigma centrado no masculino, branco, europeu, na própria relação entre a ciência e seus produtores, tirando a construção científica do seu lugar de neutralidade – como já trabalha Londa Schiebinger no seu livro *O feminismo mudou a ciência?*, publicado em 2001 no Brasil. No livro, a autora traz justamente a ideia de uma ciência que critica a si mesma, que se pensa de forma ativa, tanto na formação do pesquisador como da pesquisa.

Ao refletir sobre os impactos do feminismo na ciência, Schiebinger não propõe termômetros ou métodos para saber quando uma pesquisa ou uma pesquisadora é feminista ou não. Ela busca pensar métodos, técnicas e aplicações de uma reflexão feminista para que a ciência possa, cada vez mais, aderir a posições que tragam discursos menos universalizantes sobre os sujeitos. Já sobre os feminismos e seus impactos a autora diz:

O feminismo prestou suas maiores contribuições fazendo novas perguntas, perguntas frequentemente na contra-mão de assunções fundamentais numa disciplina. Uma das mais importantes analíticas de gênero examina prioridades científicas. Como são feitas escolhas sobre o que queremos saber (e sobre o que escolhemos não saber) no contexto de recursos limitados? E sobre quem se beneficia em termos de riqueza e bem-estar e quem não, a partir de um projeto de pesquisa específico? Interesses políticos e decisões de financiamento destacam certas porções da natureza que se tornam conhecidas, enquanto outras são negligenciadas (SCHIEBINGER, 2001, p. 338).

Assim, a autora desconstrói justamente o pressuposto da neutralidade da ciência, mas também ataca a forma de escolha dos objetos, as divisões de financiamento, as construções de saberes e os investimentos do dinheiro público. Ao não pensar as relações de gênero na ciência, percebe-se que há uma cadeia de eventos que impacta na sociedade e na cultura de forma profunda.

No mesmo esforço de Schiebinger, mas pensando a Sociologia, Scavone (2008) questiona “estudos de gênero: uma sociologia feminista?” para pensar os efeitos das reflexões de gênero dentro da construção sociológica dos saberes. Colocando o feminismo como chave sinonímica do gênero, a autora constrói um texto que tenciona a necessidade de uma Sociologia feminista, demonstrando com clareza as restrições que se tem com os estudos de gênero e sua função basilar para se pensar o conhecimento:

Falar em uma sociologia feminista é considerar que estamos tratando de uma sociologia que faz uso das teorias feministas ou de uma ciência que é capaz de dialogar com essas teorias e considerar suas diversas matrizes teóricas. É, também, dizer que estamos tratando com as teorias feministas que dialogam com as Ciências Humanas e com a Filosofia, com as Ciências Exatas e Biológicas. Teoria feminista que, de acordo com Flax, tem como “propósito fundamental [...] analisar como nós pensamos, ou não pensamos, ou evitamos pensar sobre gênero”. E, também que, afora as inúmeras questões e abordagens que essa teoria pôde construir sobre gênero, ela repousa na evidência de que seu “mais importante avanço isolado [...] consiste em ter problematizado a existência das relações de gênero”; gênero este que, depois dessa problematização, não pode mais ser “tratado como fato simples e natural”. (SCAVONE, 2008, p. 174).

Assim, balançando as disciplinas dos saberes naturalizados nas questões de gênero, ambas autoras colocam a ciência em questão, demonstrando a partir de seus objetivos a importância de uma construção

feminista dentro da ciência. Pensando juntamente a elas, questiona-se aqui: o *feminismo mudou a arte?*

FIGURA 3 - AS MULHERES PRECISAM ESTAR NUAS PARA ENTRAR NO MUSEU?



FONTE: Guerrilla Girls⁴⁴ (2017).

As lutas feministas, com suas pungentes críticas epistemológicas, teóricas e metodológicas, oferecem uma contribuição central a este campo para pensar como se constroem as narrativas artísticas, mas também como são vistas, expostas, vendidas ou não dentro dos mundos das artes, especialmente quando pensamos a antiarte como espaço de reflexões por excelência, como já foi apontado anteriormente.

Assim como Hélio Oiticica fez com os Parangolés, o feminismo coloca o sujeito que olha também como participante ativo da arte, quebrando a chave anterior de autor/artista=ativo e espectador/apreciador=passivo. Essa realocação descola uma série de questões dentro do mundo artístico, rearticulando a forma como vemos a própria arte. Enquanto parte do processo de perguntar “quem olha”, também torna-se importante para a criação de uma performance artística.

Ao perguntar “quem olha”, Laura Mulvey (1983) elucida uma questão central: a mulher será olhada mais do que um simples corpo, será mirada a partir dos traços discursivos conhecidos pelo viés da feminilidade. Mesmo

⁴⁴ Disponível em: < <https://www.guerrillagirls.com/projects>>. Acesso em: 22 mar. 2018.

quando o sujeito do olhar é uma mulher, precisa-se estar atenta para compreender que:

O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”. (...) ela sustenta o olhar, representa e significa o desejo masculino. (MULVEY, 1983, p. 444).

Uma parte dessa discussão foi aprofundada quando foi debatido o paradigma do olhar na dissertação de Mestrado⁴⁵: “De Lauretis vai ressaltar que toda essa construção de quem olha e o que olha, assim como quem retrata e o que retrata é construído a partir de dispositivos de poder, do que ela chama de tecnologias de gênero, que constroem os corpos e subjetividades altamente generificados” (RIBEIRO, 2014, 90-91). Já pensando na chave de que “os homens atuam, as mulheres aparecem”, proposta por Berger (1999), juntamente com a forma de situar o olhar apontada por Mulvey (1983), podemos compreender que o cinema, a performance, a arte visual, entre outras, estão todas dispostas nas discursividades generificadas da cultura.

As mulheres, então, estiveram ausentes da história da arte, que mais recentemente tem sido reescrita por diversas narrativas que tiram as mulheres do seu lugar de invisibilidade, também repensando como elas impactaram no fazer artístico. As mulheres também estiveram ausentes da posição do olhar, no qual as prescrições de gênero se mantiveram olhando uma arte de homens a partir de uma leitura masculina.

Nessa chave, já há bastante tempo, tem debatido a não fixidez dos gêneros e a importância de uma visão crítica sobre eles (BUTLER; LAURETIS; HALBERSTAM; PRECIADO; entre outros), o que já nos dá uma possível saída da narrativa masculinizada e universalizante.

Contudo, ao colocar o feminismo face a face com os mundos das artes, questionando seu olhar e sua produção, uma nova questão se abre: devemos clamar por uma estética feminista? Ao pensar que o olhar é masculino, mesmo quando seu sujeito é uma mulher, seria viável ter uma arte feminista?

⁴⁵ Dissertação de mestrado defendida em 2014 com o título “Tchau Tchau Velho Pornozão? A Pornografia Feminista De Erika Lust Como Narrativa Reflexiva Da Sexualidade”.

Felski elucida que “ao invés de aceitar uma trágica narrativa da ausência e inviabilidade feminina, nós precisamos olhar cuidadosamente sobre as circunstâncias específicas que permitem ou constroem a criatividade feminina” (FELSKI, 1995, p. 176, tradução livre⁴⁶). Partindo da autora, compreende-se que não seria necessário somente tirar as mulheres do lugar de invisibilidade, mas questionar como este é o único lugar onde elas se localizaram durante a história da arte, o que as impediu de acessar as diferentes formas de atuação possíveis.

Ao pensar na produção das mulheres podemos compreender que a arte feita por elas não necessariamente será feminista, usando da velha e já conhecida noção de que nem toda mulher é feminista – ainda mais, nem toda mulher precisa querer fazer uma arte feminista. Durante a história, muitas se recusaram a entrar nesse lugar, mas acabaram tendo sua arte interpretada dessa forma. Então, como podem ser resolvidas essas questões?

Para Felski, a resposta é simples: deve-se olhar para a estética e refletir a partir do conceito de paraestética, que implica em

uma estética virada contra si mesma, empurrada para além ou ao lado de si mesma, uma defeituosa, irregular, desordenada, imprópria estética. (...) Contudo, enquanto a estética clássica fala da harmonia, totalidade e integridade da obra de arte, a paraestética prefere a linguagem da contradição e indecidibilidade. (FELSKI, 1995, p. 181, tradução livre⁴⁷)

Assim, a paraestética se torna um espaço de atuação, no qual a estética é questionada, revirada, e colocada em xeque. É nesse lugar que o feminismo, segundo Felski, tem um espaço profícuo de atuação, escapando de questões que acabam por desviar a atenção do ponto principal, como “é arte feminista ou arte feminina?”, “uma artista mulher é sempre feminista ou uma mulher sempre faz arte feminista?”, entre outras formulações possíveis. A resposta está, então, em voltar o olhar para uma construção estética crítica e

⁴⁶ Original: “Rather than accepting a tragic narrative of female absence and invisibility, we need to look carefully at the specific circumstances that enable or constrain female creativity”.

⁴⁷ Original: “An aesthetics turned against itself, pushed beyond or beside itself, a faulty, irregular, disordered improper aesthetic” (...) However, while classical aesthetics speaks of the Harmony, totality, and integrity of the artwork, paraesthetics prefers the language of contradiction and undecidability”.

situada na paraestética, sendo essa uma das molduras construídas a partir de Felski para olhar o campo e suas narrativas.

Partindo dessa perspectiva que questiona o lugar das mulheres na arte, é importante pensar que tipo de estética se tem produzido, que tipo de impacto essa estética causa e como sua criatividade tem aparecido na arte. Saindo do lugar tradicional de musa que é observada e inspira um gênio, os discursos que permeiam a construção de mulheres e dissidências na arte têm sido cada vez mais questionados. Embora os resultados sejam lentos, é possível entender a arte como um lugar de contradições e fazer uso dessas como partes da construção discursiva artística: “Mais do que expressar a verdade sobre a identidade feminina, portanto, a arte se torna um meio de questionar a identidade. A arte tem o poder de ser esquisita e desconfortante, de nos afastar do cotidiano e desafiar nossos pressupostos rotineiros” (FELSKI, 1995, p. 182, tradução livre⁴⁸).

Esse debate impacta fortemente na arte e nas construções narrativas de sexualidade. Por exemplo, ao observarmos a antiarte performática da década de 80, apontada anteriormente. *LYDA* e *La Congelada de Uva* estão colocando na arte sua sexualidade como um dos condutores centrais de sua estética, transformando sua performance artística em um espaço de questionamento do que se tinha de mais naturalizado sobre os corpos, desejos e pressupostos de gênero.

O questionamento promovido pelas reflexões feministas nos diversos espaços de construção discursiva, inclusive no mundo das artes, teve de dialogar e, por vezes, disputar com outros posicionamentos e movimentos importantes. No contexto desta tese, é importante compreender como se deu esse diálogo com as ideologias anarquistas que, como citado anteriormente, permeiam o campo da antiarte.

O anarquismo e o feminismo não mantiveram as relações mais harmoniosas pela história. Muitas vezes, o primeiro movimento se esqueceu das diferenças de gênero e sexualidade, “igualando” de forma desigual os sujeitos. Assim, as críticas feministas sempre colocaram a importância de se

⁴⁸ Original: “Rather than expressing the truth of female identity, then, art becomes a means of questioning identity. Art has the power to be uncanny and unsettling, to estrange us from the everyday and challenge our routine assumptions”.

debater e articular as duas ideias, não só uma política de luta contra o controle e poder do Estado e as Instituições, mas também pensar as práticas da diferença no cotidiano.

As feministas anarquistas buscam retomar a história de mulheres que lutaram com a bandeira vermelha e preta, como Luce Fabbi, *Mujeres Libres*, Emma Goldman, Luci Parsons, Sônia Oiticica (filha de José Oiticica e irmã de Hélio), Maria Lacerda de Moura, entre tantas outras⁴⁹. Para além dessa retomada, o anarcofeminismo (anarcafeminismo) enquanto movimento ativista busca trazer propostas mais interseccionais para pensar a ação dentro da sociedade.

A **interseccionalidade** aparece como forma de incluir na visão anarquista mais tradicional os marcadores da diferença, ou seja, pensar a liberdade social e dos sujeitos sem ignorar as diferenças culturais, de socialização, de gênero, étnico-raciais, de classe, entre outras.

Ao pensar um dos mais importantes grupos anarcofeministas, o *Mujeres Libres*⁵⁰, Margareth Rago aponta que:

a mudança que essas ativistas espanholas visavam apontava não apenas para a conquista da igualdade em relação aos homens, mas sobretudo para a criação de novos estilos de vida, fundados em uma ética libertária. A questão da produção da subjetividade se colocou enfaticamente para elas, sobretudo nesse contexto revolucionário, em que as/os anarquistas lutaram tanto para destruir o poder político concentrado no Estado e fortalecido pela ajuda material de outros países, como também investiram para transformar radicalmente a vida econômica, as relações sociais hierárquicas e desiguais e garantir as manifestações culturais populares. (RAGO, 2006, p. 168).

Assim, focado não só na queda de um regime político, o anarcofeminismo vai refletir sobre a cultura de forma mais abrangente, pensando temas clássicos do feminismo, como a relação entre o privado e o

⁴⁹ Para conhecer mais sobre mulheres anarquistas acesse a cartilha: Mulheres anarquistas – o resgate de uma história pouco contada. Disponível em: <<https://ielibertarios.files.wordpress.com/2017/03/mulheres-anarquistas-o-resgate-de-uma-historia-pouco-contada-mabel-dias.pdf>>. Acesso em: 19 mar. 2018. O livro *Do Cabaré ao Lar: Utopia da Cidade Disciplinar* de Margareth Rago publicado em 2014 é também um bom e aprofundado panorama deste debate.

⁵⁰ Organização ativista anarquista, feminista e sindicalista que atuou fortemente dentro da Guerra Civil Espanhola, agiu de 1936 a 1939. Para maiores aprofundamentos: RAGO, Margareth. *Mujeres Libres: anarco-feminismo e subjetividade na revolução espanhola*. In: *verve*. revista semestral autogestionária do Nu-Sol., n. 7, 2005.

público, desigualdades na divisão de tarefas, desigualdades no trabalho, segurança, entre outras questões. Houve um destaque especial pela busca em se relacionar com as bases operárias espanholas, com a intenção de fortalecer as relações entre diferentes militâncias e pensando uma “cultura de si”⁵¹ que “passava pelo estabelecimento de novas relações consigo, mas também com o outro, relações solidárias, de amizade, de companheirismo político, anti-hierárquicas, num meio bastante sofrido como o operário.” (RAGO, 2006, p. 172).

Tendo essa como uma das bases mais fortes dentro do anarcofeminismo, a militância se tornou um movimento inspirador para diversas organizações e sujeitos mais subversivos e anti-institucionais da contemporaneidade. Nos últimos anos, esta tomou uma nova força, aparecendo em diversos manifestos espalhados por diferentes vertentes dos feminismos, como *Mujeres Creando*, já citado anteriormente, o movimento musical *Riot Grrrl*, o *Coletivo Putinhas Aborteiras*⁵², entre muitos outros. Inclusive, recentemente encontra-se a publicação da *Declaração anarcoqueer feminista contra p.c., vítimas e polícia queer*⁵³ que teve como uma das principais autoras Diana Torres.

O anarcofeminismo contemporâneo vai dialogar com a proposta de trabalhar as sexualidades a partir de narrativas mais subversivas, ocupando espaços como as ruas, o cenário musical e até mesmo espaços de museus, como observa Costa ao pensar o *Mujeres Creando*: “O principal espaço de atuação do coletivo é a rua e a relação que o grupo estabelece com este local é no sentido de dialogar com uma movimentação social e política amplificada ao redor da Bolívia nas últimas décadas.” (2017, 146). É esse diálogo com as questões latentes do momento que o anarcofeminismo tem trazido e se tornado um foco de atenção no momento atual. É importante situar que a maior parte dos anarcofeminismos propõe novas formas de olhar o feminismo ou de

⁵¹ Cultura de si é a proposta de Rago ao ler *Mujeres Libres* a partir das teorias foucaultianas.

⁵² Coletivo anarcafeminista brasileiro que produz uma diversidade de materiais, mas ficou famoso pelas suas canções que misturam funk e protesto. Para conhecer o anarcafeminismo do Putinhas Aborteiras acesse: <<http://jornalismob.com/2015/03/08/especial8demarco-por-que-ser-anarcafeminista/>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

⁵³ Declaração traduzida pode ser encontrada no apêndice A

produção de outros feminismos, agregando pautas de feministas já conhecidas ou propondo relações novas para revolução ou subversão das desigualdades.

Todos os movimentos que perpassaram este trabalho tem uma relação com o momento em que se desenrolaram, desde o Dadaísmo e seus pensamentos subversivos sobre a arte e as afrontas às instituições, passando por Clark e Oiticica movimentando o Brasil em tempos de ditadura e de conservadorismo com propostas que atuavam por si só junto ao público, como um convite a ação política. LYDA e *La Congelada de Uva* colocam o próprio corpo e a própria sexualidade em primeiro plano para mostrar os desejos, mas também as violências, ponto esse central para os *Motherfuckers* que, cansados de ouvir falar de amor, propuseram um movimento que parecia gritar “estamos fartos, queremos mais”.

Esses movimentos de antiarte, de não-arte, não-objetos e antiobras vêm permeados de políticas, tanto coletivas quanto individuais. São construções e cuidados de si, como diria Rago (2006), mas são também propostas de olhar e viver o mundo como um lugar de ação. Assim, o anarquismo aparece propondo a revolução das formas de viver e governar. Já o feminismo, vem promovendo a libertação e as mais diferentes propostas que pensam as desigualdades de gênero como um dos problemas mais impactantes que a sociedade encontra e que perdura desde o século XIX com diferentes facetas:

Certamente, não podemos ver a crítica cultural em curso apenas como um resultado das pressões feministas, porém, não há como negar o impacto do feminismo também no campo da linguagem e do pensamento. E se é importante perceber a presença feminina nos acontecimentos históricos do tipo das greves e lutas sociais, também o é na própria produção discursiva, literária e científica, instituinte do imaginário social. Vale lembrar que, se nas últimas décadas deste século este impacto ganha toda a visibilidade, o feminismo emergiu como problema desde o final do século passado, envolvendo vários conhecidos autores preocupados com as transformações sexuais e culturais que ocorriam na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil. (RAGO, 2012, p. 18).

O feminismo foi e permanece sendo um dos movimentos mais fortes que reflete as disputas discursivas da contemporaneidade e as desigualdades do passado. O anarquismo se mantém como um processo de reflexão, filosofia e crítica às grandes instituições e às reflexões sobre o *eu*. Como podemos

compreender as corporalidades e os processos do corpo dentro desse cenário? Como sujeitos que não se encaixam podem ser entendidos no processo social? Qual o conceito central de performance ativista que podemos entender hoje? Dentre as sexualidades, de que forma a nudez, o gozo e o prazer, atrelados a um imaginário pornográfico, aparecem como uma narrativa de subversão?

O próximo capítulo, então, se voltará à compreensão desses movimentos e dinâmicas sociais históricos retratados aqui a partir de enquadramentos teóricos chave para o trabalho. Dessa forma, buscará uma moldura sociológica para a performance ativista e o campo que será posteriormente aprofundado.

3 TENSIONAMENTOS SOCIOLÓGICOS E MOLDURAS TEÓRICAS: PERFORMANCE, CORPO, PORNOGRAFIA E MONSTRUOSIDADE

“Trata-se portanto não de dar um fundamento teórico contínuo e sólido a todas as genealogias dispersas, nem de impor uma espécie de coroamento teórico que as unificaria, mas de precisar ou evidenciar o problema que está em jogo nesta oposição, nesta luta, nesta insurreição dos saberes contra a instituição e os efeitos de poder e de saber do discurso científico.” (Michel Foucault)

Para compreender sociologicamente esses movimentos (anti) artísticos e sociais, faz-se necessário articular alguns conceitos teóricos que são fundamentais para pensar a realidade do campo trabalhado nesta pesquisa. Tais conceitos fazem a conexão dos marcos históricos trabalhados anteriormente com as reflexões teóricas da Sociologia.

Nesse sentido, uma série de conceitos será articulada, ajudando a refletir sobre a performance ativista, tensionando-a, buscando compreendê-la por meio das ideias de performatividade, teatralidade e citacionalidade. Na sequência, serão trabalhados dois conceitos importantes retirados diretamente do campo: corpo e pornografia. Ambos são pensados a partir das discussões propostas pelos artistas em suas performances. A análise baseia-se no que as concepções do campo nos revelam sobre esses conceitos e em como essas reflexões contribuem para traçarmos o caminho até aqui. Por fim, será feito o debate de uma categoria “nativa”, ou seja, um conceito utilizado pelo próprio campo para descrever a si mesmo e a categoria monstrosidade.

Os debates deste capítulo buscarão elucidar algumas questões que já aparecem como pano de fundo na contextualização histórica trabalhada no capítulo 2, mas que tomam uma maior centralidade no campo da performance ativista e nas narrativas das sexualidades articuladas pelos artistas contemporâneos a que este trabalho se refere.

3.1 PERFORMANCES ATIVISTAS: PARÓDIA, PERFORMATIVIDADE, TEATRALIDADE E CITACIONALIDADE

Para pensar a performance ativista é necessário traçar um panorama conceitual que foi selecionado a partir das reflexões de quatro autores: Judith Butler, Erving Goffman, Diana Taylor e Richard Bauman. As questões que envolvem a performance estão articuladas de forma profunda como as outras construções aqui trabalhadas: corpo, sexualidade, protesto, prazer, educação, entre outros. Por isso, para compreender sua formação discursiva é preciso retomar o que se entende, neste texto, como suas interlocuções.

Reforça-se que há outras abordagens possíveis, como leituras que não partam de Butler – focando a explicação pela área das artes, ou a partir da Antropologia, bem como dos estudos da performance que trazem outras perspectivas igualmente válidas. No entanto, a opção feita aqui foi tomada a partir e pelo campo, buscando elucidar o que a performance ativista empreendida pelos sujeitos aqui investigados pedia enquanto explicação para sua base. Mesmo sendo um conceito advindo do campo, aparece antes mesmo do aprofundamento sobre o mesmo, por ser uma parte da construção discursiva que já foi feita anteriormente, tendo os artistas trabalhados usado de abordagens similares para pensar suas (anti)artes.

A performatividade – primeiro nó para compreender a performance ativista – aparece em Butler como uma ação que pré-existe ao ato, caracterizada por uma constante atuação sem sujeito. É justamente esse deslocamento de sujeito que faz da performatividade um ato citacional, diferente do conceito de performance, que não se realiza sem sujeito. Para compreender a performatividade é preciso agregar a fala, o discurso, a linguagem e o ato. Butler defende que é nos atos dos sujeitos que o gênero se faz como paródia, ou seja, como algo exterior ao que se busca performar.

como efeito de uma performatividade sutil e politicamente imposta, o gênero é um "ato", por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a auto-críticas e àquelas exhibições hiperbólicas do "natural" que, em seu exagero, revelam seu status fundamentalmente fantasístico (BUTLER, 2003, p. 211)

A performatividade se torna o efetivo “teatro citacional” que nos é ensinado rotineiramente e repetido de forma inconsciente: uma constante referência a padrões preestabelecidos e naturalizados. Esse teatro citacional tem em si a potência para tornar-se, enquanto paródia, uma crítica e questionamento desses padrões normativos, quebrando suas expectativas

através do ato. Contudo, assim como diz Butler sobre a performance das drag queens (BUTLER, 2010), não são todas as performances paródicas que vão quebrar com as normatividades. É na performance ativista que encontramos as abordagens sobre violência, corpo, pornografia e, especialmente, as sexualidades tomando um lugar de transformação consciente da ação ou uma tentativa de reação às normas.

Ao pensar a drag como centro das paródias, Sara Salih, a partir de Butler, nos diz que “algumas performances paródicas, tais como drag, revelam efetivamente a natureza imitativa de todas as identidades de gênero” (SALIH, 2012, p. 93). É nessa mesma chave que compreendo as performances ativistas, enquanto uma paródia potencialmente subversiva das construções citacionais da sexualidade.

Da mesma forma que Butler aponta que nem todo ato de drag é subversivo, compreendo o mesmo fenômeno na performance: nem todas são feitas sobre uma proposta ou imaginário subversivo. Contudo, quando se fala de performance ativista temos na própria construção poética a tentativa de construir o movimento paródico e crítico. Assim, não é o conceito de performatividade que será útil aqui para a análise do campo, mas sim o conceito de performance, visto que é no próprio ato das performances que os artistas trabalhados buscam questionar os padrões estabelecidos da performatividade.

É justamente neste processo de compreensão entre performance e performatividade que Butler promove uma quebra de paradigma e uma inovação teórica, que faz com que eu me dedique, neste texto, a usá-la como base para pensar o campo e o objetivo central da tese. Em conjunto com a metáfora do teatro de Goffman, Butler nos ajuda a compreender as analogias da performatividade do cotidiano, mas também a expandir as ideias para a arte da performance ativista.

Goffman promove uma inovação ao agregar o teatro e o drama como analogia fundamental para compreender a sociedade e as performances dos sujeitos na vida cotidiana. Nesse momento, a performance toma um novo lugar enquanto categoria de análise para a sociologia a partir de uma visão interacionista. Goffman vai na contramão dos essencialismo identitários, colocando a identidade como uma construção social e coletiva, que é

produzida e reproduzida como parte do teatro da vida cotidiana. Ao representar nossas identidades estamos participando do processo de drama social, entre o palco, os bastidores e as máscaras que nos moldam.

Pensando a partir das analogias goffmanianas, a performatividade seria as regras do ritual de interação e a performance seria a interação em si. Dessa forma, a performance é parte do processo de teatralidade e da representação do Eu, que pensa sobre si mesma e é validada pelo olhar de outros. “A construção performativa da identidade coloca em primeiro plano a capacidade reflexiva do Eu em se tratar como objeto.” (BAUMAN, 2014, p. 735). Tal atuação é então, para Goffman, uma analogia de um processo social trabalhado enquanto microrrepresentações do cotidiano, mas que é conectado ao todo e aos processos que institucionalizam os padrões normativos.

Parto dessas perspectivas para compreender e explorar o conceito de performance artística desenhado por Taylor (2013). A autora propõe tal conceito como uma das formas de se ler o mundo, e por isso se torna algo tão potente enquanto referência para interpretarmos a realidade e as ações do campo da arte. Para a autora, embora a leitura, a escrita formal e a comunicação verbal sejam ensinadas desde cedo, a performance complementa essas formas discursivas localizada em outro espaço de comunicação que, muitas vezes, agrega vários elementos, como a própria fala e escrita, conjuntamente às potências do corpo em cena. O antropólogo Richard Bauman, em seu artigo *Fundamentos da Performance*, acrescenta ao pensamento de Taylor ao afirmar que:

a performance não é um fenômeno caracterizado pelo tudo ou nada. Assim como qualquer outro enquadramento (*frame*), a performance é instável, suscetível a alterações em seus elementos chave, pode ser relatada, demonstrada, imitada, ensaiada, transmitida, traduzida, citada ou relatada de maneira alternativa, em vez de ser performada. (BAUMAN, 2014, p. 735).

Da performance artística desdobra-se a performance ativista, que tem como objetivo um protesto social, político ou cultural. Como ponto marcante, trazem para as atuações temas relacionados à diferença, a experiência de sujeitos que estavam fora das garantias dos direitos, temas que se relacionam

com questões étnico-raciais, questões de gênero e sexualidade, desigualdades de classe, entre outros. (CARLSON, 2009).

A performance ativista vai trazer a performatividade dos atos cotidianos não para repetir inconscientemente seus padrões normativos, mas justamente para quebrar sua rotineira reificação, celebrando e/ou denunciando os processos performáticos que formatam os sujeitos em identidades aparentemente fixas, pouco realistas e bastante violentas. As performances ativistas podem ser entendidas, então, como formas de contestação do poder disciplinar e da normatividade através do processo de citacionalidade de forma paródica.

3.2 POLÍTICAS DO CORPO E PROCESSOS DE *EMBODIMENT*

Falar sobre corpos e *embodiment* na Sociologia é um desafio. Em parte, porque diversos autores trouxeram revisões, campos e temas que falam sobre corpos, mas pouco se fez para uma efetiva sociologia do corpo. Justamente por ter sido abordado de forma relevante que torna o tema o primeiro a ser trabalhado nesta tese. Autores como Karl Marx e Max Weber, considerados clássicos, abordaram essas temáticas em seus trabalhos, embora não tenham a desenvolvido com afinco. Pierre Bourdieu e, em especial, Erving Goffman tomam o corpo como um fundamental dado de campo e tema transversal nos seus trabalhos. Neste panorama, vai ser efetivamente dentro de teorias e lutas feministas, assim como reflexões teóricas *queer*⁵⁴ e transviadas⁵⁵, em interface com a Sociologia, que as ideias sobre corpo tomam um novo lugar, num panorama mais completo e problematizado.

⁵⁴ As reflexões queer partem de uma perspectiva desconstrutivista e crítica para olhar as relações sociais, especialmente as que envolvem gênero e sexualidade, parte dos estudos culturais e do pós-estruturalismo para propor romper com as ordens identitárias, normativas e prescritivas. Para maiores aprofundamento: MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*. n.21, 2009, pp.150-182.

⁵⁵ As reflexões transviadas são propostas que encontramos partindo da brasileira Berenice Bento para pensar os estudos queer no Brasil, na qual “o corpo passa a ser um significativo com múltiplos significados, uma estrutura estruturante em permanente processo de transformação.”. BENTO, Berenice. O que pode uma teoria? Estudos transviados e a despatologização das identidades trans. In: Florestan. Ano 1, n. 2, 2014, p. 49.

Quando vamos pensar em corpo e sexualidade temos um prato cheio para compreender um pouco mais o campo das performances ativistas, no qual o corpo toma centralidade de comunicação, junto a outros elementos em cena. Será através do corpo que se construirá a relação entre as subjetividades, os objetos em cena e as mensagens que os sujeitos querem passar:

Conforme demonstrou Sally Banes (1993), a política performativa contra-cultural da arte e a revolta juvenil colocaram o corpo disciplinado, domesticado e "reprimido" da cultura burguesa no centro de tudo o que buscava rejeitar, transcender e transformar. A política incorporada alimentou, direta e indiretamente, os esforços feitos pelo trabalho acadêmico e para uma verdadeira revolução nas ciências humanas e sociais, trazendo novos entendimentos de poder, vida cotidiana e mudanças sociais. (ADELMAN; RUGGI, 2015, p. 03, tradução livre⁵⁶).

Uma visão política do corpo tomou conta dos debates com o advento e expansão do movimento feminista a partir dos anos 1960. Com o lema “pessoal é político”, as diferentes vertentes trouxeram a público debates de diversas temáticas que, até então, ficavam sempre designadas e conectadas com o “privado”, com o que era considerado do foro da intimidade. Dessa forma, estas não poderiam ou deveriam ser debatido em espaços públicos e/ou de militância política. A óbvia importância do direito ao próprio corpo e a liberdade do que se fazer com ele continua como uma das principais pautas de algumas vertentes feministas atuais, usualmente agrupadas pelo lema “meu corpo, minhas regras”.

Antes de pensar o movimento feminista, contudo, e buscando inspiração no esforço já feito por Adelman e Ruggi no texto *The Sociology of the Body* (2015) e *Contemporary sociology and the body* (2012), busco, neste capítulo, situar uma Sociologia do Corpo a partir do recorte das sexualidades e performances ativistas, acreditando ser este passo fundamental para avançarmos nos debates sobre gênero, sexualidade, corporalidade, pornografias, violências e afins.

⁵⁶ Original: As Sally Banes (1993) has demonstrated, the performative counter-cultural politics of art and youth revolt placed the disciplined, domesticated, 'repressed' body of bourgeois culture at the center of all it sought to reject, transcend and transform. Embodied politics fed, directly and indirectly, into the efforts made by scholarly work and toward a veritable revolution in the humanities and social sciences, bringing about new understandings of power, daily life and social change.

Quando pensamos as relações de corpo e corporalidade no Brasil, é fácil compreender a importância de um tema como este em um país de histórico escravocrata, que foi o último a ter a liberdade colocada em lei, com uma ditadura longa, na qual os decoros de comportamento e própria prática de tortura já impõe um contexto todo particular para a expressão do corpo. O campo dessa pesquisa, neste país, nos dá um prato cheio para compreendermos de forma mais complexa todas essas relações. Dentro do campo, o corpo aparece mais do que como parte de mediação entre o eu e o outro. É mais do que conexão: é parte do processo sócio-político.

3.2.1 “E Você, Por Que Não Está Dançando?” – Por Uma Sociologia Das Corporalidades

Em uma de minhas primeiras aulas na graduação em Ciências Sociais na UNESP situada em Araraquara (SP), uma das professoras que eu mais gostava e uma das que eu considerava “mais marxista” – a professora doutora Maria Ribeiro do Valle – explicava como aconteciam os processos marxistas de diferenças de classe, como se formava uma burguesia e um proletariado. Ao explicar o segundo grupo, ainda é inesquecível a mim e outros companheiros que assistiam à aula um momento em especial: a professora desenhou na lousa o processo de *embodiment* das questões de classe. Maria Ribeiro rascunhou um corpinho de um homem proporcional a um sujeito magro, mas com um braço altamente musculoso e disforme. Aquele braço gigante marcou a minha trajetória nas Ciências Sociais e abre este capítulo justamente para pensar: como se dão os processos de *embodiment* de acordo com a Sociologia? E como se visualizam esses processos nas performances ativistas trabalhadas nesta tese?

O que Maria Ribeiro tentava demonstrar a suas jovens alunas e alunos era que os corpos são modificados pelo trabalho repetitivo, e quando pensávamos em termos de corpo, podíamos pensar num homem magro padrão, mas com um braço gigantesco e musculoso dado pelo trabalho repetitivo, por exemplo, de apertar um parafuso dia após dia. O que ela expressava era como o processo de divisão de classes marxista também podia ser visto nos corpos dos trabalhadores. Por outro lado, podemos estender esse

pequeno gesto da professora, para a imagem do burguês, patrão, gordo, demonstrando toda sua fartura, de terno, muitas vezes mal cortado, comendo atrás de uma mesa, ou com dedo levantado, demonstrando no corpo a imagem do que seria a outra parte do jogo capitalista. Embora Marx defendesse que o corpo do trabalhador não passava de uma abstração dentro do jogo, pois não o pertencia, acredito ser fundamental compreender tanto a partir da metáfora, como da Sociologia, esses *embodiments* perpassados pelo momento, pela história e pela ciência.

Um pouco da dinâmica entre corpo e Sociologia pode ser representado nessas analogias, que é somente um arquétipo do debate aprofundado que trarei neste tópico. Os corpos que pesam, título já brilhantemente utilizado por Butler (2000), pode dar o tom que se coloca nas próximas páginas ao revisar uma literatura com um viés sociológico, mas também dentro da própria Sociologia.

Embora muito se discuta em torno do corpo e sua importância para o conhecimento sociológico, aqui se parte da premissa de sua inegável importância como território de *embodiement* e de materialidade, mas também de disputas, dissensos e saberes. Assim, algumas discussões sobre a importância ou não deste tema não serão abordadas, defendendo como uma decisão epistemológica a necessidade de se debater questões relacionadas ao corpo e situar a partir de diferentes autores e autoras.

Acredita-se ser possível pontuar com tranquilidade que o texto marco, tanto em termos históricos, como de virada epistemológica, é de Marcel Mauss, traduzido como “as técnicas do corpo”, no qual o antropólogo aborda com profundidade a temática aqui trabalhada. Isso não quer dizer que antes deste trabalho maussiano as questões do corpo não foram abordadas, mas sim que este marco leva o debate para um novo lugar.

O autor defende o corpo como o primeiro instrumento dos sujeitos, que pode ser aperfeiçoado com o tempo. Justamente por isso pensa sobre as técnicas deste instrumento. Foi Mauss que primeiro pontuou com mais profundidade a questão posteriormente desenvolvida por Bourdieu, dos hábitos corporais que vão sendo adquiridos. É justamente a partir dessa ideia que o antropólogo defende que não há uma maneira natural de ser, que essas questões vão sendo desenvolvidas conforme se convive social e culturalmente.

É graças à sociedade que há uma intervenção da consciência. Não é graças à inconsciência que há uma intervenção da sociedade. É graças à sociedade que há uma segurança e presteza nos movimentos, domínio do consciente sobre a emoção e o inconsciente. (MAUSS, 2003, p. 421).

A questão do movimentar-se pelos espaços, pelos corpos, pela vida, é fundamental em Mauss – e não só para ele. Essas questões acabam por ser retomadas em *outres autorus*. O movimento do corpo não é natural, acontece também em contexto social. A mesma ideia é há muito trabalhada pelas teorias de gênero que pensam os corpos generificados, que abordarei mais adiante ainda neste capítulo.

Contudo, Mauss não conseguiu sobrepor algumas questões centrais para se trabalhar com corporalidades, que são as dualidades entre os corpos e algumas naturalizações ainda muito situadas em um corpo masculino, branco, heterossexual – isto mesmo enquanto antropólogo pesquisando comunidades tradicionais, como muito bem apontam Adelman e Ruggi:

Embora Mauss não tenha ultrapassado as concepções dualistas na medida em que ele concebeu o corpo como "primeiro instrumento" do homem ou "objeto técnico", ele, não obstante, chamou a atenção para a complexidade das "técnicas do corpo" que sociedades particulares desenvolvem, prestando atenção ao modo como as sociedades inculcam diferentes habilidades e destrezas incorporadas ao longo do que hoje estudamos como construções de gênero/generificadas. (ADELMAN, RUGGI, 2015, p. 02, tradução livre⁵⁷).

Ao pensarmos as técnicas do corpo temos material para compreender os processos biológicos, culturais, sociais, além da possibilidade de ampliar essas ideias. Mauss já chamava atenção para os processos do corpo para além da carne; queria pensar suas atitudes e convivências. É Norbert Elias, contudo, que consegue ir mais longe nos desenvolvimentos sobre o corpo e trazer uma perspectiva sociológica profunda sobre o que Mauss tentou compreender nas atitudes.

⁵⁷ Original: Although Mauss did not go beyond dualist conceptions insofar as he conceived of the body as 'man's [sic] first instrument' or 'technical object', he did nonetheless draw attention to the complexity of the 'techniques of the body' that particular societies develop, paying heed to the way societies inculcate different embodied abilities and dexterities along the lines of what today we study as gender/ed constructions.

É sobre os comportamentos que Elias se debruça para produzir sua fina análise sociológica. Nos seus livros clássicos, volume 1 e 2 do *Processo Civilizador*, assim como em outros trabalhos como *Sociedade de corte*, *A Solidão dos Moribundos* e até mesmo em *Mozart – A Sociologia de Um Gênio*, o autor traz o corpo e suas “funções” sociais como parte significativa de todos os processos por ele trabalhado:

Seu marco de trabalho na sociologia histórica, O Processo Civilizador (1982), publicado inicialmente em 1939, destaca-se pela sua ênfase nos processos sociais e políticos que se desenrolam através e sobre o corpo. Com sua visão da gênese das formas modernas de regulação de posturas, gestos, atitudes, ações e emoções, ele antecipou a teoria de Foucault (1963, 1976) de um “biopoder” disciplinar. (ADELMAN, RUGGI, 2012, p. 02, tradução livre⁵⁸).

O processo civilizador de Elias, obrigatoriamente, passa por ritualizações e normatizações corporais. Para conviver em sociedade, o corpo precisa, assim como os sujeitos, ter algumas regras cumpridas, que são construídas como a forma material na qual se encontram os indivíduos. Os próprios processos estudados por Elias, *Kultur* e *Zivilisation*, passam necessariamente por reeducação ou ressocialização dos corpos, para adaptação às regras da sociedade, que não haveria como tal se não tivesse processos do e no corpo.

Nos seus muitos exemplos durante os dois volumes do *Processo Civilizador*, o autor vai demonstrando o percurso de formação das diferenciações entre o que antes era visto como “normal” e passa a ser tratado como falta de respeito ou de decoro. Um dos mais curiosos exemplos é pensar o processo de defecar, por exemplo, que passa a ser deselegante observar enquanto outra pessoa faz uso do banheiro. Hoje, muitas vezes, usado como simbologia da intimidade máxima dos casais, o banheiro se tornou um espaço privativo e com pouca circulação, além de haver códigos corporais para seu uso, como higiene e posicionalidade dos objetos. Os corpos, nesse contexto, que antes interagiam com tranquilidade, passam a não ser bem quistos em

⁵⁸ Original: His landmark work of historical sociology, *The Civilizing Process* (1982), published initially in 1939, stands out for its emphasis on social and political processes that unfold through and upon the body. With his view of the genesis of modern forms of regulation of postures, gestures, demeanour, actions and emotions, he anticipated Foucault's (1963, 1976) theory of a disciplining 'biopower'.

uma posição até relatada como “vulnerável”, com ditados populares que dizem, por exemplo, que “*ninguém quer ser pego com as calças arriadas*”.

Ao observar as documentações referentes a comportamentos, ou seja, ações dos corpos relatados pelos indivíduos e por suas histórias, Elias (1994a, 1994b) consegue traçar um importante panorama de como a sociedade foi se modificando e também se distinguindo daquilo que era considerado “errado, anormal ou bárbaro”. Dessa forma, “o processo civilizador se constitui como o aumento do sentimento de vergonha sobre determinados comportamentos, resultando em uma modificação na estrutura mental e emocional.” (SILVA, 2012, p. 198).

A partir de uma leitura do processo civilizador de Elias, poderíamos enxergar o processo das performances como uma tentativa de burlar as burocracias e as próprias normatizações colocadas pelo processo civilizador ocidental, que também vem junto de um ideal de vida burguês. A nudez dos corpos, encontrada parcial ou total em todas as performances analisadas, nos dá uma ideia da tentativa de repensar o que é ou não é aceito socialmente. As vestimentas se mantêm como um grande processo, não só de poder conviver em sociedade, mas também de status. A nudez do corpo que devia ser coberto pode ser entendida como uma tentativa de quebra do processo civilizador imposto. Eu falarei mais sobre os corpos nus e desejantes no capítulo sobre pornografias. Mas é interessante compreender, por hora, como a ótica sociológica nos possibilita diferentes abordagens a partir da Sociologia do corpo.

(...) o indivíduo fala de si na condição de objeto de observação, por intermédio de termos como “meu corpo”, ao passo que, em relação a si mesmo, como ser capaz de se observar à distância, ele utiliza termos, como ‘minha pessoa’, ‘minha alma’ ou ‘minha mente’. (...) O simples emprego da expressão ‘meu corpo’ faz parecer que sou uma pessoa existente fora do meu corpo e que agora adquiriu um corpo, mais ou menos da forma como se adquire uma roupa. (ELIAS, 1994c, p.154-155).

Quando Bourdieu recoloca a pergunta de uma das jovens para o camponês com seu corpo enriquecido pelo trabalho, que dá título a este tópico: “por que você não dança?”, podemos compreender que o corpo reflete e reproduz as felicidades e também os sabores da vida, e, assim como

também elucida Elias, as expressões individuais e coletivas podem ser vistas e experimentadas no corpo.

Embora eu acredite não ser possível dizer que o corpo revela qualquer dado a priori da sociedade ou dos sujeitos, mas sim a sociedade que faz significar o corpo, áreas como Sociologia das Emoções, Sociologia da Saúde, Gênero e Sexualidade, vão mostrar os pesos dos processos sociais, culturais, econômicos nas nossas relações sociais, na formação de nossos processos civilizadores. “Ora, nas relações entre os sexos, o primeiro objeto da percepção é a *hexis* corporal como um todo, em si mesma e, ao mesmo tempo, a título de *signum* social.” (BOURDIEU, 2006, p. 86).

Ao pensar a partir de Bourdieu, compreende-se, com o desenvolvimento de uma ideia já trabalhada por Elias, que os comportamentos, sensações e regras são corporificados pelos sujeitos através do que o autor chama de *habitus*. Contudo, ao pensar no questionamento “por que você não dança?”, direcionado ao trabalhador camponês solteiro, é possível elucidar que não são todos os *habitus* de uma comunidade que são passados aos sujeitos. O camponês que tem seu corpo enriquecido pelo trabalho duro, não consegue participar plenamente do importante ritual de afetividade de sua sociedade e acaba por ficar solteiro. Alguns processos corporificados são mais marcantes para os sujeitos e refletem de forma significativa em seus corpos, enquanto outros acabam por fazer parte de uma performance de mais difícil acesso.

É por apreender seu corpo como corpo de camponês que tem dele uma consciência infeliz. É por apreender seu corpo como corpo rude que toma consciência de ser camponês rústico. Não é exagero presumir que a tomada de consciência de seu corpo é, para o camponês, a ocasião privilegiada da tomada de consciência da condição camponesa. (BOURDIEU, 2006, p. 87).

Embora Bourdieu ainda seja uma das maiores referências utilizadas para pensar relações sociais e corpo, possivelmente tenha sido David Le Breton quem mais se debruçou em busca de uma Sociologia do corpo, publicando inclusive um livro com este título, traduzido e publicado no Brasil em 2007. Similar ao que faz Bourdieu, Le Breton também entende o corpo como expressão dos processos culturais e sociais e a ausência de marcadores da diferença ao olhar o corpo deste “homem”, que é presumivelmente branco,

heterossexual, do norte do mundo, magro. São os maiores conflitos que este texto encontra com a literatura já consolidada da Sociologia do corpo que tem demonstrado processos importantíssimos, especialmente aqueles com traços mais ritualísticos, como é uma performance, que, mesmo não programada, entende alguns rituais, que se modifica a cada vez que ocorre. É importante tomar uma perspectiva contemporânea que nos ajuda a tirar algumas teias enrijecidas das sociologias clássicas e/ou canônicas.

David Le Breton faz um argumento forte pela a ruptura com formas dicotômicas de pensamento que relegaram o corpo a algo menor do que (racional) "essência humana". Ele argumenta que "sem um corpo para dar-lhe um rosto, o homem não é nada. Ao viver o mundo é continuamente reduzido ao seu corpo através dos símbolos que ele incorpora. A existência do homem é incorporada" (ADELMAN; RUGGI, 2015, p. 04, tradução livre⁵⁹).

Quando se pensa as práticas do corpo na performance, lida-se com um corpo que se prepara para este ato, embora a performance tenha um "quê" de espontaneidade, assim como visto nos autores aqui trabalhados, quando pensa o corpo se fala necessariamente em técnicas, em treinamento, em preparação. Mesmo tendo uma proposta de espontaneidade, o *squirting*, por exemplo, prática muito usada por Diana Torres, como será apresentado adiante, é uma técnica corporal de ejaculação que é inclusive ensinada pela performer. Por isso, o próximo tópico traz a abordagem sociológica do corpo aliada a este trabalho, que debate a partir de Butler, Foucault, Goffman e Banes para situar conjuntamente os marcos corporais das performances ativistas que aqui estão sendo trabalhadas.

3.2.2 "Por Que Nossos Corpos Deveriam Terminar Na Pele?" – O Social Como Sentido Ao Corpo

É a partir de disputas da diferenciação biológica sobre os corpos, que a ciência se coloca como um dos principais vetores das desigualdades entre gêneros e das definições sobre sexualidade. Apoiado em diversos

⁵⁹ Original: David Le Breton makes a strong case for the need to break with dichotomous forms of thinking that have relegated the body to something lesser than (rational) 'human essence'. He argues that 'Without a body to give him a face, man is nothing. In living, the world is continually reduced to his body, through the symbolics that it embodies. Man's [sic] existence is embodied'.

pressupostos naturalizados social e culturalmente, as temáticas sobre os corpos biológicos passam a ser estudados e "comprovados" depois de cunhados. As mulheres são colocadas como a parte passiva da relação heterossexual, com seus hormônios fora de controle e úteros latejantes, assim "o sexo vai investir os corpos diversificando-os segundo interesses culturais." (COSTA, 1996, p. 84).

A construção de gênero atua através de meios excludentes, de forma que o humano é não apenas produzido sobre e contra o inumano, mas através de um conjunto de exclusões, de apagamentos radicais, os quais, estritamente falando, recusam a possibilidade de articulação cultural. Esses locais excluídos vêm a limitar o "humano" com seu exterior constitutivo, e a assombrar aquelas fronteiras com a persistente possibilidade de sua perturbação e rearticulação. (BUTLER, 2010, p. 161)

Quando o corpo é encarado como um meio simbólico de expressão social, deixa-se de pensar o corpo como parte dos processos, e não um modo simbólico que representa esses processos. É a partir dessa crítica, que abarca boa parte dos autores anteriormente trabalhados, que este tópico vai desenvolver uma análise multissituada de uma Sociologia do corpo. Acredito ser possível fazer uma análise somente a partir dos autores acima trabalhados sobre corpo. Todavia, quando se pega um campo diverso, cheio de ramificações e críticas já intrínsecas, a análise acabaria por ficar pouco abrangente e não conseguiria efetivamente compreender o que o próprio campo tem postulado enquanto crítica para suas atuações.

Este tópico toma como base o corpo dançante e performático dos anos 60, no qual Sally Banes propõe o conceito *corpo efervescente*, que seria um desenvolvimento menos binário de um corpo híbrido, que também buscava ser mais livre. É o corpo da performance e da dança contemporânea que a autora observa para pensar que não há mais distinções tão profundas entre corpo e sujeito, entre natureza e cultura:

num período em que o corpo foi se tornando mais livre das restrições sociais em terrenos da cultura americana em geral, como atividade sexual, a dança social, e a moda, os artistas tomaram uma posição de vanguarda em acentuar a primazia da experiência corporal. (BANES, 1999, p. 253).

A proposta desta Sociologia é tirar o corpo do lugar de “vetor”, como diria Le Breton, ou expressão do *habitus*, como diria Bourdieu, só se construindo enquanto expressão porque o social dá significado ao existir. Propõe-se aderir a vertente sociológica que entende que não há um *a priori* de corpo, um corpo biológico anterior ao social, mas sim que o social que dá sentido ao corpo. Assim, ele se faz nessa relação, nem antes ou depois.

Butler expressa a importância da temática do corpo para o objetivo central deste trabalho, de pensar as sexualidades:

(...) o “sexo” não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir — demarcar, fazer, circular, diferenciar — os corpos que ela controla. (BUTLER, 2000, p. 155).

Para aprofundar nessas sensações e normativas do corpo, parto para compreender o uso do conceito *embodiment*, que não tem uma boa tradução. Comecei a usar palavras como corporificação ou incorporação, mas o processo de *embodiment* não me parece condizer com tais traduções. Dessa forma, passei a entender como parte de processos intraduzíveis, ou melhor, mais compreensíveis quando pensados na língua em qual foi cunhado.

O *embodiment* é algo que Bourdieu tentou trazer com *habitus*, mas que alcança um novo lugar, pois parte de um processo constante e inacabado que não necessariamente chegará a ser totalmente absorvido pelos sujeitos: as fissuras desses processos fazem parte da incorporação. Ao pensar o processo de *embodiment* nas artes cênicas e performáticas, Elisa Belém traz a mudança no conceito com o desenvolvimento das teorias pelo teatro e performance, que no início, tratavam o conceito de forma muito similar aos sociólogos trabalhados anteriormente. O *embodiment* era construído para acontecer no teatro, na cena: seria um signo da cena, afetando as pessoas através da interpretação corporificada dos sentimentos. Contudo:

um corpo que antes deveria produzir signos a serem decodificados pelo espectador e que representasse as ideias de um texto dramático, passou a ser explorado em sua materialidade, em sua capacidade inerente de afetar o outro pela presença. A atuação, por sua vez, pode incluir também aspectos da não atuação, levadas à cena conjuntamente em alguns espetáculos. A não atuação e a

atuação se retroalimentam trazendo e levando elementos de uma para outra. (BELÉM, 2011, p. 77).

É justamente nessa virada epistemológica, que o conceito passa a importar para este trabalho, completando a ideia de um processo reificante e citacional trabalhado por Judith Butler (2010). Dessa forma, o conceito de *embodiment* relaciona justamente o processo de “atuação” pelo qual passam os performers em suas diferentes narrativas, pois é naquele momento que se vê de forma aparente e com muito menos separação os processo de *embodiment* dos corpos que performam.

3.3 AS MÚLTIPLAS PORNOGRAFIAS QUE MODELAM A VIDA

*“Pornografia modela a vida das pessoas (...) pornografia tem algum poder de trazer alegria e satisfação, e tem algum poder de trazer dor, estresse e medo. Isso molda e é moldado por como as pessoas se relacionam umas com as outras. Pornografia tem muitas formas e muitas manifestações materiais.”*⁶⁰ (Natalie Purcell)

No artigo consagrado de Sontag, *A Imaginação Pornográfica*, a autora inicia o texto que se estende a esta tese como um convite ao início da reflexão: “Ninguém deveria iniciar uma discussão sobre pornografia antes de reconhecer a existência das pornografias (há pelo menos três) e antes de se empenhar em considerá-las uma a uma” (SONTAG, 1987, p. 41). Seguindo a análise da autora, ao trazer este conceito para a discussão faz-se necessário revisar o que se entende por pornografia, justamente por ser múltiplo, complexo e também pouco debatido.

Este tópico traz para a pauta a temática que deu início a pesquisa de doutorado, mas também parte da necessidade de construir o *background* sobre um debate importante ao pornoterrorismo e conectado ao campo dos performers brasileiros e das disputas em torno das pornografias, que nesta

⁶⁰ Original: Pornography shapes people's lives.(...) pornography has some power to bring joy and satisfaction, and it has some power to bring pain, stress, and fear. It shapes and is shaped by how people relate to one another. Pornography has many lives and many material manifestations.

tese serão referidas no plural, visto que existem amplas diferenças em suas abordagens, produções e divulgações.

Há um mundo chamado de indústria do sexo, e também há uma infinidade de produções fora dela, que caem na mesma categoria: “pornôs”. Por isso, o plural é importante para denotar, desde já, a diversidade dentro deste campo. Quando se fala em pornografias, fala-se de tudo o que este mundo envolve, seja pelo mercado, seja fora dele, seja pelo sexo, seja pelo luxo, seja pelo gozo, pelo nojo ou pelo prazer. A questão central para este tópico, portanto, foi pensar como os artistas analisados estão trazendo essa temática para seus trabalhos, quais as narrativas acerca das pornografias neste campo e como ela dá pistas para pensar as construções das sexualidades.

3.3.1 “O Sexo Não Se Julga Apenas, Administra-Se” - Emaranhados Das Pornografias e os Atos Pornôs

Os emaranhados que serão trazidos neste primeiro tópico retomam e desenvolvem alguns temas já trabalhados por mim em outros textos. Propõe-se então compreender os diferentes conceitos e categorias que envolvem o campo que está sendo debatido, compreendendo como cada uma dessas categorias o influencia e como também transbordam as mesmas.

Retoma-se, assim, a ideia de pornografia trabalhada em minha dissertação de mestrado:

A pornografia é um dispositivo virtual (literário, audiovisual, cibernético) masturbatório, é a sexualidade transformada em espetáculo, em representação pública, onde “pública” implica direta ou indiretamente comercializável, ou seja, um dispositivo de publicização do privado, apresentando comportamento genital e sexual explícito. (RIBEIRO, 2014, p. 27).

Alguns pontos, contudo, não parecem bem trabalhados neste conceito para o tema e o campo desta tese. A pornografia enquanto dispositivo virtual é interessante, mas pouco abarca o fenômeno da pornografia de performance. Já a parte de comportamento genital e sexual explícito soa um pouco limitadora para a conceituação – embora se vincule a um corpo que está em cena –, mas não é a melhor descrição para o que o campo vai mostrar. Por isso, há

importante necessidade de revisar novos materiais e ampliar o alcance do conceito.

A parte satisfatória da ideia acima relatada é onde se explicita o caráter comercializável das pornografias, ideia que vem de Jorge Leite Junior (2006). Vale ressaltar que esse aspecto não quer dizer comercial. Neste sentido, não quer dizer que faz parte da indústria do sexo, mas sim que gera um potencial de troca e de venda, mesmo que não se fale em capital necessariamente financeiro, relacionando a oposição que antiarte faz ao mercado, ao mesmo tempo em que se insere em outros modos mercadológicos ou até mesmo nos meios em que critica. Quaisquer pornografias têm em si o espetáculo comercializável, seja pelo grande mercado *mainstream*, seja por um pequeno e mutável mercado de trocas ou de venda das ideias.

Contudo, o aspecto comercializável é um primeiro ponto dentro de uma imensa diversidade de ideias. Assim, faz-se necessário revisar alguns textos que trabalham com diferentes referenciais, como o já colocado texto de Sontag (1987). Também é importante pensar alguns trabalhos mais próximos, tanto em termos de temporalidade como de localidade, como a dissertação de Sarmet (2015) e o livro de Milano (2014), que deram algumas pistas para encontrar uma construção de pornografias mais frutífera, assim como o já citado livro de Leite Junior (2006).

Dessa forma, compreende-se que pornográfico é o que excita. Aqui não estou me referindo somente ao que a palavra excitar possa suscitar a priori, que seria uma excitação sexual, mas também instigar, provocar aumento de interesse, aumento de reações e de estímulos. Seguindo Sontag:

(...) os livros de pornografia se dirigem ao leitor, propondo-se a excitá-lo sexualmente, é antitética à complexa função da literatura. Alega-se que o propósito da pornografia, a indução da excitação sexual, está em conflito com o tranquilo e desapaixonado envolvimento que evoca a genuína arte. (SONTAG, 1987, p. 44).

Ao pensar a literatura pornográfica e problematizar a relação estabelecida entre essa e a “verdadeira arte”, a autora ajuda a pensar e refinar uma boa definição do que seria o pornográfico da performance. Muitas vezes, é aquilo que se separa do que seria a arte, mas também é aquilo que coloca a performance no palco. Este “paradoxo” é escancarado quando se fala de pós-

pornografia e de pornoterrorismo; contudo, ambos colocam a função da excitação no sentido definido anteriormente. Seria essa excitação “antiartística”? Há essa oposição tão clara entre pornografia e arte?

Ao pensar a partir de Foucault e sua ideia sobre o nascimento da censura, é possível compreender um pouco melhor essa questão dos limites e exclusões da arte. Para o autor, a censura aparece a partir das repressões e silenciamentos no século XVII sobre sexualidade. Ao tornar o assunto tabu e tema para “especialistas”, limitaram-se as formas de expressividade do mesmo. Por ser um saber produtivo, a sexualidade passa a se manter como parte dos não-ditos e dos discursos médicos, psiquiátricos, filosóficos sobre o assunto. Este processo é apontado por Foucault como um dispositivo de controle de desejos, expectativas, vontade e ações. Ao calar e prescrever, cria-se a censura: “de tanto calar-se, impõe o silêncio” (FOUCAULT, 2011, p. 23).

Assim, ao colocar a instituição artística como uma das formas de não-ditos e de controle de saberes legítimos, propõe-se compreender porque o gozo ou a excitação não fazem parte do repertório visto como “legítimo” dentro de ambientes tradicionais de expressão e de controle do que se pode, ou não, chamar “arte”. Ao falar sobre o prazer sexual ser não-artístico se está debatendo as formatações institucionalizadas desses saberes normativos e prescritivos. Isso ajuda a compreender uma faceta a mais para pensar os processos de antiarte que estão sendo construídos desde o capítulo anterior, compreendendo aqui ao que se faz oposição quando se pensa em arte.

Contudo, nem toda arte é excluída ou punida por apresentar algum tipo de discurso que poderia cair em limites discursivos das artes institucionais. Para compreender, pode-se pensar a partir do que Foucault chama de “política dos enunciados” (2011), que é a refinada forma de controle para se expor e se falar sobre alguns discursos. Então, ao se pensar a arte a partir de uma política de controle de enunciados, não fica difícil entender também como se dão os limites e as barreiras dentro desse campo.

Para o pornoterrorismo de Diana Torres, pensar a censura se torna um ponto de grande importância, especialmente quando se aborda pornografia. Segundo a performer, só se censura o que abala o *status quo*: “O sistema não proíbe ou censura nada do que não seja perigoso para sua estabilidade”

(tradução livre)⁶¹. Pode-se encarar a censura, a partir de Foucault e Diana Torres, como uma das formas de controle de discursos e das políticas do enunciado. Nas instituições artísticas, mexe-se mais do que somente com valores financeiros nas obras: mexe-se com todo um sistema de institucionalização e repressão de ideias e ideais, e quando se pensa essas relações com o sexo, pode-se novamente remeter a Foucault (2011, p. 31): “o sexo não se julga apenas, administra-se”.

Para pensar o pornoterrorismo e suas identificações brasileiras, é importante que se compreenda algumas questões sobre pós-pornografia. Definir essa proposta, e mesmo conceitua-la em palavras, é uma dificuldade encontrada por diversas pesquisadoras e pesquisadores do tema. Milano (2014) vai nos dizer que a pós-pornografia é uma usina, sempre em ebulição. Sarmet (2014) consegue encontrar uma similaridade entre a pós-pornografia e o campo que “têm em comum o desejo de desconstruir (ou ao menos confrontar) o imaginário pornográfico e sexual vigente” (SARMET, 2014, p. 02).

O conceito de pós-pornografia foi criado na década de 80 nos Estados Unidos, no período em que a pornografia tomou lugar de destaque em disputas fortes dentro do movimento feminista, que se dividia em duas principais vertentes: Feministas Anti-pornografia e Feministas Pró-Sexo ou Anti Censura.

O debate dentro do feminismo levou algumas mulheres da vertente anti-censura a criar um novo movimento de pornografia, que sai do clássico, exclusório e heteronormativo pornô *mainstream* para buscar outras possibilidades de narrativas e representações. A performer e doutora em educação sexual Annie Sprinkle ⁶²é um dos principais marcos dessa vertente, encabeçou o movimento e continua ativa até hoje.

Sprinkle encenou, na década de 90, uma das mais famosas performances de pós-pornografia, chamada *Public Cervix Announcement*⁶³, na qual a artista convidava o público a conhecer o interior de sua vagina, aberta

⁶¹ Original: “El sistema no prohíbe o censura nada que no sea peligroso para su estabilidad”. Disponível em: <<https://www.viceversa-mag.com/diana-torres-el-espectaculo-de-la-masturbacion-anticapitalista/>>. Acesso em: 16 mai. 2017.

⁶² Annie Sprinkle nasceu na Pensilvânia (EUA) em 1954, formou-se bacharel em fotografia no final da década de 80 e em 1992 se tornou Doutora em Sexualidade Humana pelo Institute for Advanced Study of Human Sexuality. Casada com Beth Stephens com quem toca o movimento ecosexual. Para conhecer mais a proposta, acesse: < <http://sexecology.org/>>. Acesso em: 20 mar 2018.

⁶³ Performance disponível em: <<https://vimeo.com/184135882>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

com instrumentos ginecológicos. As pessoas faziam fila, com lanternas em mãos, para conhecer o interior de Sprinkle.

No mesmo período em que surgiu a pós-pornografia nos Estados Unidos, no Brasil, o Movimento de Arte Pornô (MAP) pregava contra a cruzada moral na qual o país se encontrava. Indo para além de pensar modos de resistência à pornografia tradicional, o MAP buscava subverter as ordens normativas vigentes da sexualidade, assim como buscava criticar os grandes movimentos artísticos e literários que deixavam de fora uma gama de produções.

O MAP fez uso de poesias pornôs, que se diferenciavam dos poemas pornográficos que tinham como objetivo descrever o sexo com detalhes para excitar o leitor. Vale ressaltar que o olhar dos poemas pornográficos era similar ao da pornografia tradicional: fazia-se um texto de homens heterossexuais para outros homens heterossexuais. Tanto o escritor quanto o receptor eram do mesmo público.

Já no MAP: “O movimento Poesia Pornô explorava múltiplas vozes sexuais e posições de sujeito, (...) misturava a pornografia com excreções e a alegria orgiástica, e desafiava as convenções da linguagem.” (KAC, 2013, p. 32). Um movimento considerado vanguardista e, até hoje, “indecente” por algumas instituições artísticas mais tradicionais⁶⁴.

Pensando na ideia de usina usada por Milano, a pós-pornografia é um movimento que acontece em paralelo ao pornoterrorismo, embora, em muitos momentos, tenham sido considerados como fontes similares, ou seja, o pornoterrorismo como parte da pós-pornografia. Atualmente, no entanto, propõe-se aqui entender ambos como movimentos distintos, que podem andar de mãos dadas em alguns momentos, mas podem também se afastar.

Dessa forma, defende-se que não são um mesmo elemento ou integrantes um do outro, mas sim elementos paralelos e independentes que fazem parte de alguns fenômenos similares, partilham de referenciais históricos, mas em suas poéticas existem tanto semelhanças como diferenciações.

⁶⁴ “A Biblioteca Nacional ainda classifica uma antologia publicada pelo movimento, e presente em sua coleção, como “imoral”. Após três décadas de esquecimento (ou descaso?) nos estudos literários e na história da arte no Brasil, o movimento foi exposto pela primeira vez em um grande museu em 2012 — na Europa” (KAC, 2013, p. 33).

É importante compreender que os referenciais de pornografia trazidos por todos os artistas em suas poéticas performáticas se relaciona a esse movimento que acontece com mais força desde a década de 80. LYDA, *La Congelada de Uva*, entre tantos outros que são considerados partes da grande proposta da pós-pornografia.

Observando esses movimentos e suas convergências, nota-se que, em partes, a crítica contra a indústria massiva da pornografia *mainstream* que homogeneiza corpos, produções, subjetividades e desejos converge com o que a diretora de pornô feminista, Erika Lust⁶⁵, traz em seus excertos:

É justamente a homogeneidade dessas produções que aponto quando digo que embora categorizados como moralmente diferentes, os filmes *mainstream*, apontados enquanto marcos da indústria pornográfica, diferem muito pouco entre si quando analisados os corpos femininos retratados, o modo como são retratados e, destacadamente, seus produtores. (...) Esse é um dos traços da sociedade heteronormativa, apontada por Butler, onde um tipo é considerado o normal, legal e controla os meios para produzir mais narrativas sobre seus pares “normais”. (RIBEIRO, 2014, p. 89).

É a narrativa naturalizada de normalidade colocada pela indústria pornográfica tradicional, com seus corpos brancos, depilados, hiperssexualizados, opondo-se a todo e qualquer outro tipo de corporalidade e desejo como bizarro, anormal ou fetiche, que Lust e os grupos aqui trabalhados buscam fazer resistência.

Contudo, é interessante notar que são duas formas bem diferentes de crítica. Enquanto Lust está numa luta por “normalizar” o que era visto como anormal, ou seja, transformar os guetos em centro, inserindo novas formas de pensar o desejo dentro da indústria pornográfica, o coletivo de monstruosidades aqui trabalhado está na margem, não querendo adentrar a uma narrativa de normalidade, mas deixar evidente toda sua bizarrice – já que é complicado ser colocado na chave da normalidade sem ser cooptado e absorvido pelos discursos dominantes.

⁶⁵ Erika Lust é uma das mais famosas diretoras, produtoras e escritoras de pornografia feminista. Nascida em 1977 na Suécia, atualmente reside e produz em Barcelona, onde tem sua própria produtora. Para conhecer mais sobre a pornografia feminista e Erika Lust: RIBEIRO, Carolina. *Tchau tchau velho pornozão?: A Pornografia Feminista De Erika Lust Como Narrativa Reflexiva Da Sexualidade*. 2014.

Dentro das reflexões feitas, a questão entre fortalecer as margens, que são essas margens simbólicas que separam as multidões queer dos normais, ou adentrar ao centro do poder tornando “normal” o que antes era *freak*, é um ponto difícil de ser resolvido, facilmente saturado.

A diretora feminista, desde a publicação da dissertação *Tchau tchau velho pornozão? - a pornografia feminista de Erika Lust como narrativa reflexiva da sexualidade* (2014), tem se inserido cada vez mais em um novo universo do fazer pornografia, a chamada pornografia feminista, ou pornografia para mulheres. Contudo, um pouco de sua fama “caiu” nos últimos quatro anos. Ainda assim, é inegável que essa nova vertente da pornografia pressionou a indústria *mainstream* para abarcar algumas novas questões em seu universo. Obviamente essa dinâmica não pode ser considerada uma adesão a bandeiras feministas, mas uma tentativa de criar narrativas que abranjam maior público ou “romantizar” as já conhecidas.

Como marco dessa vertente destaca-se o filme premiado pelo AVN Awards ⁶⁶em 2011, *Portrait of a Call Girl*, e o filme do ano seguinte, *Wasteland*. Ambos tentaram trazer para a cena pornográfica um estilo mais “documental”, (embora nada realista) de narrativa, diferenciando-se das paródias que venceram em 2014, 2015 e 2016 – clichês do mundo pornográfico que só retomam a necessidade de chacoalhar as estruturas da indústria.

Os anos de 2011, 2012 e 2013 foram o ápice da pornografia feminista. Os artigos em blogs, jornais, entrevistas não paravam de sair. Lust, em especial, aparecia até mesmo na TV, e teve força para tentar enviar sua mensagem:

(...) a diretora coloca como base que seus filmes são sobre intimidade e relacionamentos, e constrói sua narrativa preocupada com a estética, uma coisa que salta aos olhos quando começamos a assistir os filmes de Lust, a beleza e as imagens “clean” que se transportam da tela, um belo visual que é parte da narrativa de seu pornô feminista. (...) A diretora está preocupada em passar um prazer em que o público acredite, preocupa-se que seus atores e atrizes estejam gostando da cena e divertindo-se ao filmar o sexo. Há a preocupação também em fazer uma história consistente, buscando fazer com que o sexo tenha um sentido naquela história, fazendo o enredo perguntando-se “como aquelas duas pessoas se conheceram?” ou

⁶⁶ Considerada a maior premiação da indústria pornográfica, em 2017 teve 34ª edição. Uma noite de gala que premia os filmes, produtores, diretores, atrizes e atores de destaque no cinema pornô.

“como elas chegaram a fazer sexo?”. Quem faz o sexo também é importante, segundo ela, um dos valores dos filmes que ela faz é manter-se atenta para o tipo de homem que está sendo colocado nas suas cenas. (RIBEIRO, 2014, p. 90).

Essas características que Erika Lust tenta inserir como mensagem abarcam um público específico, embora amplo, de mulheres e casais heterossexuais, de uma classe média, que articulam um novo discurso de igualdade, liberdade e sexualidade. Contudo, mantem algumas questões em seu lugar: o protesto e a militância estão como um plano de fundo muito sutil. Isto nos leva a pensar a pornografia dos monstros, que traz o protesto e militância para o primeiro plano. Para esses sujeitos, elucida-se que gozar é político, militante e artístico.

Embora Lust tenha uma militância por trás de sua abordagem, assim como boa parte das diretoras feministas *mainstream* de pornografia, dificilmente os filmes nos levam a um novo imaginário sobre sexualidade, pois a higienização das cenas, a formatação clean do ambiente e do sexo, retoma os imaginários de filmes “eróticos” cults já há muito realizados.

Nesse sentido, o cerne da diferença está no “ato pornô”, onde todas as performances que compreendem alguns dos mesmos elementos aqui apresentados, como nudez, gozo, masturbação, exposição do corpo, que flertem com elementos da pornografia enquanto imaginário, mas a subvertem, a partir do atuar, podem ser consideradas atos pornôs, ou seja, atos críticos da sexualidade onde o imaginário pornô é levado a outro contexto, com novos referenciais.

O ato pornô é parte deste movimento inacabado de desenvolvimento e expansão de ideias e conceitos. É interessante compreender que as pornografias que se identifica nestes artistas não são diretamente ligadas à indústria pornográfica. Contudo, podem vir, por exemplo, da crítica ao pornô *mainstream* ou dos ideais da pós-pornografia que se faz enquanto crítica, também em um movimento rizomático.

Dessa forma, o que se nomeia aqui de ato pornô não tem seu início preciso, mas acontece de forma borbulhante em todos os artistas do campo de diferentes formas que serão exploradas posteriormente, mesmo quando não é denominado assim. Vale compreender que o imaginário poético da pornografia

é uma das categorias que se pode refinar dentro da análise do campo, além de ter sido o ponto de partida desta pesquisa.

A ideia de usar esse termo como o conceito central que costura as performances vem das propostas de Erving Goffman ao estudar os comportamentos em lugares públicos (2010). Especialmente, quando o autor faz uma reflexão sobre os limites entre um ato próprio e um ato impróprio em espaços sociais coletivos. Ao destacar que as diferenças entre os comportamentais aceitáveis e aqueles considerados inapropriados são socialmente determinadas, Goffman reafirma as forças de discursos normativos e institucionais, além das regras próprias de cada coletivo, para se diferenciar cada tipo de ato. Dessa forma, a divisão ocorre de forma mais coercitiva do que naturalizada. O ato pornô, então, se constitui como parte deste jogo entre proibições, sanções, punições, encaixes e desencaixes.

Pode-se então elencar que a pornografia que está sendo debatida neste trabalho é um imaginário poético que se traduz num movimento de relações de poder produtivo, positivo e rizomático enquanto ato pornô, que não se desvincula dos outros tipos de pornografias encontradas – mas não necessariamente terá relação direta com as mesmas, debatendo corpo, violência, desejo e, acima de tudo, narrando sexualidades.

3.4 ENIGMA A SER DECIFRADO: MONSTRUOSIDADE E *FREAK SHOW* ENQUANTO ENQUADRAMENTO

“Os monstros devem ser analisados no interior da intrincada matriz de relações (sociais, culturais e lítero-históricas) que os geram.” (Jeffrey Jerome Cohen)

Este tópico busca explicitar o esforço epistemológico-teórico de pensar o que “enquadra” os sujeitos pesquisados: uma parte da construção da moldura que pensa, juntamente com as outras categorias, as subjetividades. A diferença desta moldura em relação às anteriores é que a categoria da monstrosidade vem do próprio campo, enquanto categoria nativa, usada a partir da autodefinição dos sujeitos.

No início desta análise acreditava-se que a teoria queer seria a fusão e expressão da subjetividade advinda do campo, e daria a articulação necessária entre teoria, campo e prática. Contudo, há de se ressaltar que as potências queer tem perdido um pouco de seu valor subversivo, pois tem se encontrado em uma forte contradição ao adentrar espaços institucionais e identitários. Essa aderência discursiva normativa ao queer contradiz a proposta original de passar despercebida pelas instituições e prescrições. À luz dessas questões, compreende-se que o campo não deve se autodefinir enquanto queer, mas trazer as teorias queer como base crítica para pensar suas performances e também como pauta a ser criticada.

Isso não quer dizer que as subversões não são possíveis ou que a teoria esteja obsoleta, mas sim que o campo aqui apresentado clama por algo além, por algo mais que não o homogeneíze. Ao ler o livro da Diana e revisar os materiais selecionados, notou-se que a melhor forma de entender essa fusão seria a partir da analogia com a ideia de *freaks* e monstros que, na forma como será trabalhada aqui, inclui parte do que a teoria queer nos traz, mas vai além, de forma espetacular, múltipla e, diversas vezes, incompreensível ou irreconhecível, vindo de lembranças mitológicas ou folclóricas.

Para situar a ideia dos monstros, vale-se neste momento da proposta de Diana Torres: “É assim que estou orgulhosa da minha monstruosidade porque nela e através dela posso expressar minhas virtudes tão vilipendiadas, porque nela segue intacto meu código pessoal de ética.” (TORRES, 2011, p. 63).

Assim, os monstros são partes da construção do texto e do campo. Pensando nisso, compreende-se que os extintos *freak shows* ainda podem ser uma representação útil do imaginário que esses performers trazem para a cena. Contudo, trabalhar essa categoria enquanto ponto de fusão e articulação entre teoria, campo e prática, exige que se faça certa revisão do que isso significa, pois “ele (o monstro) não dispensa explicações: o enigma exige ser decifrado.” (KAPPLER, 1994, p. 15).

3.4.1 Geografia Dos Monstros – O Canto Das Sereias E A Exclusão do Desconhecido

Nas narrativas literárias e históricas, o monstro é sempre apresentado como algo que deve ser temido e vencido. Ao construir o imaginário do monstro, se coloca a dupla perspectiva: cuidado com as aparências do desconhecido. Usando do velho ditado – “lobo em pele de cordeiro” –, pode-se compreender que o monstro nem sempre é feio por fora, mas pode se transformar em uma besta cruel. Por outro lado, o que trava a cruzada contra o monstro é sempre aquele que é relatado como vencedor: perto da anormalidade do monstro, a normalidade fica gritante.

O Romance da Grécia antiga, *Odisseia* de Homero, é um exemplo clássico da construção da monstruosidade. Como observar a beleza dos monstros e sobreviver? As belas sereias atraíam Ulisses com seu canto, que, amarrado, resistiu aos encantos da monstruosidade. O trecho alerta para o perigo representado pelos monstros que aterrorizam, mas também despertam desejo, ou seja, a possível atração pelo belo e desconhecido que esconde facetas monstruosas. A análise feita por Cohen decifra bem a ideia retratada a partir da analogia de Ulisses: “a geografia do monstro é um território ameaçador e, portanto, um espaço cultural sempre contestado” (COHEN, 2000, p. 32)

Nesse sentido, nem todo monstro é belo e sua geografia, muitas vezes, é conhecida num simples olhar, mas ainda assim representa um elemento de fora, desconhecido, perigoso e atraente. O humano “normal” é aquele que prescreve em seu corpo as normas da sociedade pautadas na materialidade da carne. Os monstros são aqueles que saíram do que lhes foi prescrito, que saíram das chaves padrões do que é ser humano, mas como aponta Leite Jr, ele não é um abjeto, pois “talvez o monstro tenha em demasia algo que o abjeto tenha de menos: o fascínio pela quebra das normas conhecidas, o encanto pela transgressão, a sedução pelo quase desconhecido, a curiosidade pela inteligibilidade.” (LEITE JR, 2012, p. 562).

A perspectiva de compreensão das categorias e dos campos a partir da monstruosidade não é pioneira na Sociologia, embora não tenha sido muito explorada. Jorge Leite Junior, sociólogo, publicou alguns trabalhos que trazem uma perspectiva sobre este tema. “O ‘monstro’ é, por excelência, a marca hiperbólica de algo fora da ordem, seja ela ‘natural’, ‘sobrenatural’ ou, no mínimo, fora dos ordenamentos conhecidos.” (LEITE JR, 2012, p. 561).

Seguindo a ideia do autor, acredita-se que o conceito de monstros se alia com esta tese justamente por pensar além do que pensa a categoria abjeção: ele traz para a tela outras questões, com uma materialidade pesada e concreta, que não deixa dúvidas de onde o outro está localizado. O monstro é o que se teme, mas também é repulsivo, é a figura que transita entre diferentes categorias sociais e culturais, tomando diferentes formatos sendo ele mesmo uma narrativa por si só.

Os monstros vão sendo ressignificados, fazem-se enquanto espetáculo reflexivo dentro das suas performances para os mais diferentes olhares, desde os curiosos até os recriminadores, tentando, de alguma forma, expressar suas “aberrações”. Contudo, o corpo aqui passa a encenar para além de um corpo-mercadoria: é um corpo-potência, que expressa as violências sofridas, faz críticas e sente prazer, como já apontado anteriormente ao pensar o enquadramento das corporalidades.

A categoria também se adequa a este trabalho de forma fundamental, pois é justamente pelas teorias de Jorge Leite Jr. que se compreende a monstrosidade com sua grande relação com as sexualidades que vão além da abjeção, trazendo o espetáculo, o desejo e a repulsa:

Ora, talvez mais antiga que a associação da monstrosidade com o mal seja a associação dessa com o universo erótico/sexual: “O monstro corporifica aquelas práticas sexuais que não devem ser exercidas ou que devem ser exercidas apenas por meio do corpo do monstro”. Mas se essa relação vem desde a Antiguidade, é apenas no século XIX, com o surgimento da ciência sexual, que ela tornar-se-á patologizada, através do discurso científico racionalizado e pretensamente universal. (LEITE JR, 2012, p. 563)

Assim, a monstrosidade toma diferentes caminhos durante as histórias ocidentais, especialmente quando se pensa os monstros coloniais, típicos de lugares como o Brasil, marcado por histórias de violência, desde a escravização de negros e indígenas e a colonização das terras, até hoje com o

genocídio da população jovem, pobre e negra⁶⁷, passando pelo feminicídio⁶⁸ e o alto índice de assassinatos de pessoas trans e travestis⁶⁹.

É interessante notar, contudo, que a monstrosidade do exótico cultural ameaçador é criada como uma forma de narrativa, especialmente a partir de discursos normativos. Como descrito por Cohen:

Os monstros nunca são criados *ex nihilo*, mas por meio de um processo de fragmentação e recombinação, no qual se extraem elementos “de várias formas” (incluindo — na verdade, especialmente — grupos sociais marginalizados), que são, então, montados como sendo “o monstro”, “que pode, assim, reivindicar uma identidade independente” (Girard, 1986, p. 33). O monstro político-cultural, a corporificação da diferença radical, ameaça, de forma paradoxal, apagar a diferença no mundo de seus criadores, para demonstrar “(...) o potencial do sistema para diferir de sua própria diferença; em outras palavras, não ser diferente de forma alguma, deixar de existir como um sistema... A diferença que existe fora do sistema é aterradora porque ela revela a verdade do sistema, sua relatividade, sua fragilidade e sua mortalidade... Apesar do que é dito ao nosso redor, os perseguidores não estão nunca obcecados com a diferença mas, antes, com seu impronunciável contrário: a falta de diferença” (GIRARD, 1986, p. 21-22). Ao revelar que a diferença é arbitrária e flutuante, que ela é mutável antes que essencial, o monstro ameaça destruir não apenas os membros individuais de uma sociedade, mas o próprio aparato cultural por meio do qual a individualidade é constituída e permitida. Por ser um corpo ao longo do qual a diferença tem sido repetidamente escrita, o monstro (como a criatura de Frankenstein, aquela combinação de estranhos pedaços somáticos costurados a partir de uma comunidade de cadáveres) busca seu autor para exigir sua *raison d'être* — e para servir de testemunha ao fato de que ele poderia ter sido construído como um Outro. (COHEN, 2000, p. 39-40).

Auto-identificar-se como monstro seria então uma forma de tomar para si a classificação e brincar com as difíceis interpretações que a categoria tem na história. O monstro é temido, mas é também atraente, é perigoso, e, ainda, belo. Fazendo uso da construção normativa, mas também de suas possibilidades subversivas, o campo acaba por tornar a monstrosidade uma

⁶⁷ Como indica o *Atlas da Violência de 2017*. Para maiores informações, acesse: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/atlas-da-violencia-2017-negros-e-jovens-sao-as-maiores-vitimas>> . Acesso em 10 abr. 2018.

⁶⁸ O Brasil é quinto país no ranking de assassinato de mulheres, segundo dados divulgados pela ONU em 2017. Para maiores dados, acesso: <<https://nacoesunidas.org/onu-feminicidio-brasil-quinto-maior-mundo-diretrizes-nacionais-buscam-solucao/>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

⁶⁹ De acordo com dados divulgados ao fim de 2016 pela ONG Transgender Europe o Brasil está no topo do país que mais mata pessoas trans e travestis. Para aprofundamento desses dados, acesso: <<http://especiais.correiobraziliense.com.br/brasil-lidera-ranking-mundial-de-assassinatos-de-transexuais>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

categoria nativa e que será trabalhada de forma aprofundada no decorrer do capítulo 5 desta tese.

3.4.2 Os Espetáculos *Freaks* e As Ressignificações

Os *freak shows* dialogam com as monstruosidades, mas são uma parte particular da história de criação e diferenciação dos sujeitos. Fizeram parte do imaginário e divertimento da burguesia no século XIX e consistiam em apresentações ou exposições de pessoas que eram rejeitadas pelas famílias, abandonadas ou vendidas e cooptadas para se apresentarem como aberrações, colocadas em condições desumanas, e vistas como seres fora da ordem normal da sociedade.

O primeiro *Freak show* identificado data do século XVIII. No entanto, desde o século XII alguns relatos já abordavam sujeitos sendo expostos enquanto espetáculos por características consideradas anormais ou aberrantes. Isso pois “a monstruosidade depende do olhar que se põe sobre ela. Não se acha tanto enraizada no corpo do outro quanto agachada no olhar de quem observa.” (COURTINE, 2008, p. 330). Ideia também muito trabalhada por Foucault quando se pensa as anormalidades e a normalidade, pois o normal só se faz em uma relação de oposição ao que não faz parte dele.

Se na Idade Média o bufão possui um papel essencial, deve-se à sua total inclusão dentro do sistema social da época, pois sua figura possuía a importância inversa da realeza e da sabedoria, mas fundamental para o sentido de mundo do período. Com a gradual aversão aos excessos cômicos e brincadeiras sexuais, a diminuição do espaço social dos corpos indisciplinados, a concentração do poder nas mãos dos reis, gerando o absolutismo e o crescente predomínio ideológico do racionalismo, os bobos da corte perdem seu sentido e função. Gradativamente, o bufão morre, dando seu último suspiro no século XVIII. Cem anos mais tarde, tais corpos ditos “deformados” ou “anormais” reaparecerão sob a égide do show business e da cultura de massas com o nome norte-americano de “freaks”. (LEITE Jr, 2006, p. 13).

Ainda temidos, mas agora usados para divertimento, a categoria *freak* leva os monstros a um novo lugar, de atração e entretenimento da população. Se em Homero recomendava-se tapar os ouvidos, nos *freaks* coloca-se em

frente aos sujeitos as mais diferentes monstruosidades para completo divertimento dos espectadores.

Um dos mais famosos movimentos que representa o imaginário da época é o filme *Freaks* lançado em 1932 com as principais figuras de um dos maiores shows de Phineas Barnum e James Bailey, que teve seu ápice depois de 1881 e chegou a contar com mais mil artistas. O “Barnum e Bailey” serviu de inspiração e elenco para o filme, que quando chegou às telas causou polêmica e foi proibido em alguns países – no Reino Unido, por exemplo, sua proibição durou mais de 30 anos.

Uma das cenas mais emblemáticas do filme corresponde a um ritual de pertencimento do grupo dos monstros. O momento consiste em que eles aceitam uma mulher, branca, alta e esguia, conhecida atriz da época, para fazer parte de sua coletividade *freak*. Enquanto entoam a canção “Gobble gobble one of us, we accept her as one of us”⁷⁰, um dos personagens principais, portador de nanismo, passa um cálice pelo grupo do qual todos os *freaks* tomam um gole e, ao final, oferece para a *femme fatale* que estava sendo aceita, caso ela tomasse um gole, aceitaria também o ritual de mutilação para se tornar efetivamente uma monstra.

Assim, através de diferentes formatações e enquadramentos sociais, o *freak show* se distingue de outras formas de apresentação pública por ter uma organização singular, pelo caráter não apenas de divertimento, como também de proporcionar cultura e informação à sociedade, uma vez que apresenta corpos que poderiam servir para estudos sobre anormalidades. (SOUZA, 2013).

Acompanhando as mudanças de cultura e sensibilidade da época, os antigos monstros humanos ou bufões transformam-se em doentes ou degenerados. A “maravilha” tornou-se erro. Se no século XVII, o gosto por monstros tornou-se uma doença, agora o próprio monstro revela-se não mais que uma patologia (Semonin, 1996: 69). O termo *freak* (4) já era usado na Inglaterra do século XVII para designar algo esquisito, fantasioso. Por volta de 1847, é associado à anomalia física, mantendo ainda o antigo caráter de estranheza (Thomson, 1996: 4). Com a diminuição na crença da monstruosidade como sinal divino, a deformidade corporal vai sendo cada vez mais naturalizada através da biologização de seu discurso, e entre os monstros do

⁷⁰ Trecho disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9C4uTEEOJIM>>. Acesso em 23 out. 2017.

folclore popular e os doentes teratológicos da ciência erudita, surgem os freaks da cultura de massas. (LEITE JR., 2006, p. 16).

Fazendo uma apropriação dessa ideia dos *freaks* como aqueles que não se encaixam, mas promovem espetáculo e curiosidade, o campo vai traçando o diálogo entre a monstruosidade e os *freak shows*. É parte de uma ressignificação de um passado dos abjetos, como se trouxesse aqui a uma nova lógica, onde o ritual de “deformação” que se pensa vindo do filme *Freak* é feito voluntariamente pelos artistas do campo, para demonstrar, com toda a potência possível, os seus desencaixes e a sua anormalidade.

É nas performances que todas as movimentações e ressitualizações vão acontecer. É na rua, nos palcos, nas praças que os monstros do campo buscam, através de reflexão construída em bases históricas, literárias e teóricas, mostrar desde seu corpo nu, seu sexo, seu gozo e toda a sua aberração. Flertar com as diferentes categorias exige conhecê-las para, então, subvertê-las.

O próximo capítulo se desdobra, então, em compreender como se traçou a metodologia para aprofundamento no campo e descrição dos artistas, conhecendo as teorias e a história, para poder lançar mais questões e problemáticas mais produtivas sobre pornoterrorismo e as performances ativistas brasileiras.

4 METODOLOGIAS E APROFUNDAMENTOS DE CAMPO

Depois de abordar o panorama histórico no qual as performances ativistas latinas se inserem, e de caminhar pelos arenosos campos teóricos que dão base para pensar o campo, este capítulo se desenvolve no sentido compreender como essas questões aparecem em termos práticos neste trabalho. Dessa forma, apresenta-se a metodologia e as técnicas utilizadas para coleta de dados, seguindo de forma mais aprofundada que na introdução, a descrição dos artistas que estão entrelaçados da construção desta tese e compõe o campo empírico da pesquisa.

4.1 FLUXOS E ENQUADRAMENTOS METODOLÓGICOS

A metodologia que foi traçada para esta tese busca explicitar as questões de base e as estratégias utilizadas para abordar o objeto de forma prática. Um pouco do panorama metodológico já apareceu no capítulo anterior, ao trabalhar alguns conceitos e categorias que foram retirados diretamente da análise do campo, não apenas como categorias nativas, mas como construções críticas e teóricas para a análise do objeto desta tese; aqui, no entanto, serão descritos os passos da pesquisa que são anteriores a esses conceitos, fundamentando assim o que vem amparar o próximo capítulo das reflexões analíticas finais.

O primeiro passo para compreender o campo foi a coleta de informações sobre o pornoterrorismo e Diana Torres. Mesmo sem saber ainda por que caminhos me conduziria a pesquisa, comecei uma troca de e-mails com a criadora do pornoterrorismo. A partir daí começaram a ser traçados os objetivos, que mudaram algumas vezes ao longo do percurso. O ponto central das respostas da performer, que fez com que a tese tomasse o formato atual, foi que, ao ser perguntada sobre quem conhecia que fazia/praticava pornoterrorismo no Brasil, Torres respondeu dizendo que ela acreditava que ninguém, além dela mesma, fazia pornoterrorismo, mas que ela podia me indicar amigos, pessoas com as quais ela se identificava.

Frisa-se aqui a importância dessa informação sobre a identificação. Ao colocar a chave da identificação aproximada e não da idêntica categoria, a

artista aponta, primeiramente que não acredita haver outros pornoterroristas além dela mesma, por ser a criadora e propagadora do conceito – o que se alinha à sua ideia, desde o início, de propagar uma proposta que influenciasse e desperta-se outras iniciativas e não uma categoria única, ou um movimento a ser aderido. Ao final de seu manifesto diz: “(Dialogue com este manifesto, crie o seu próprio, ele será reescrito uma e mil vezes por todos)” (parênteses do original)⁷¹. Essa colocação de Torres fala diretamente sobre o espaço no qual se insere, de não criar mais categorias, mas sim proporcionar uma abertura e fruição das ideias.

Ao se identificar com os brasileiros, a artista também se insere em uma rota, que aqui se relaciona desde os Dadas até os mais atuais performers e artistas que estão fazendo da arte um espaço político de atuação – espaço que dificilmente é imitado quando se mudam as noções de cultura e referenciais pessoais. Nesse sentido, a ideia da identificação vai além de qualquer possibilidade de defesa do pornoterrorismo como algo único e que possa ser completamente reproduzido, inserindo a artista neste tempo e espaço de diferentes atuações políticas em diferentes contextos, espaços e referenciais. Há uma identificação, um compartilhamento e até certa continuidade, mas não é a mesma coisa, não é igual.

Pensando a partir de Hall, articulando as ideias de identidade, pode-se entender este processo de identificação a partir dos fluxos de informação da sociedade contemporânea globalizada:

Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de “identidades partilhadas” – como “consumidores” para os mesmos bens, clientes para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. (HALL, 2006, p. 74).

A identificação também é uma forma de compreender essa forma de subversão da citacionalidade, ou seja: não é uma simples repetição dentro da chave da performatividade, não somente se propaga uma ideia, mas ela é repensada a partir da sua própria localidade, tempo, espaço, cultura, política e

⁷¹ Original: (Intervén este manifesto, crea el tuyo propio, será re-escrito una y mil veces por todos). Disponível em: <<https://pornoterrorismo.com/lee/manifesto-pornoterrorista/>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

individualidade. A reprodução das identidades fixas é uma parte do que produz o funcionamento das instituições e que produz discursos de normalidade e anormalidade. Pelo que já se demonstrou até aqui, o campo busca circular pelo espaço da anormalidade, usando das brechas nos padrões normativos, então a não repetição destes padrões e a identificação com as formas de atuação são lidos situando-os neste lugar.

Partindo então dessa chave da identificação, os artistas brasileiros aqui analisados são todos contemporâneos e em plena produtividade, o que gerou uma importante questão de recorte do campo. O primeiro passo que se buscou para escapar da armadilha de um campo que não tem fim foi a tentativa de fazer um breve questionário online com os artistas, o que delimitaria a organização do campo. Contudo, essa metodologia não teve uma boa receptividade e obteve resposta de apenas dois dos artistas, o que não poderia ser usado como base para fazer qualquer tipo de recorte.

Nesse contexto, buscou-se construir outras ferramentas, algo através do qual fosse possível usar todas as informações disponíveis, desde os dois questionários respondidos, até as entrevistas online encontradas em blogs, jornais e canais de Youtube. Desenvolvi, então, uma técnica para possibilitar a organização e análise de todo esse material por meio de criação de dossiês sobre cada um dos artistas. Os dossiês foram inspirados nos periódicos científicos, que, ao tentar abordar um assunto em particular dentro de seu corpus teórico, criavam estes dossiês para agrupar e organizar as informações com a mesma temática.

Usando uma multiplicidade de materiais, desde aqueles adquiridos através do contato mantido com alguns dos artistas por meio de redes sociais, passando por amplas pesquisas de fontes diversas, como vídeos ou entrevistas encontradas online, cada dossiê acumulou uma grande quantidade de material, que pôde ser analisado passo a passo.

Após a seleção do material, o recorte de performance foi aparecendo de forma orgânica para cada um dos sujeitos. Destaco aquelas performances que mobilizavam categorias de sexualidade, especialmente com elementos que traziam narrativas sobre corpo, pornografia, violência, sexo, identidades, entre outras questões relacionadas. Dessa forma, o campo final selecionado tomou forma quando se conectou o objetivo e o material encontrado.

O recorte temporal final foi deliberadamente definido no ano de 2015, quando a criadora do pornoterrorismo veio ao Brasil, marcando o final da análise desta pesquisa sobre as performances e as produções visuais. Já para produções escritas, como entrevistas e textos publicados, não se limitou um recorte temporal, continuando a coleta de material que se referia às performances analisadas até agosto de 2017.

Os documentos que compõem o material coletado são os mais diversos. Algumas performances presenciei diretamente, e criei um diário de campo a partir da observação participante. Em outras, usei vídeos espalhados pela internet e enviados por alguns dos artistas. Além das performances, a coleta dos materiais e artigos escritos pelos sujeitos foi um complemento para a análise de suas atuações. Mantive contato por e-mail de forma breve, mas produtiva, com Diana Torres em 2015. Já com Pedra Costa e Geni Granados consegui um contato mais próximo. A primeira respondeu o questionário e me enviou alguns vídeos, enquanto a segunda fez uma entrevista por Skype na qual conversamos por mais de uma hora. Esses materiais fazem parte dos dossiês de cada uma delas.

Foram levantados também alguns materiais para além dos vídeos, que ajudaram a construir os perfis e intenções dos artistas com seus trabalhos por meio de textos e entrevistas que falavam sobre esses sujeitos, como, por exemplo, o documentário *Cuceta* sobre Solange Tô Aberta. Assim, os dossiês foram sendo construídos com as características mais marcantes, dados pessoais, descrições de vídeos e todo tipo de informações extras que poderiam ser relevantes para a análise.

Para coletar as informações usei uma metodologia que parte da ideia foucaultiana da arqueologia do saber (FOUCAULT, 2008), mas que, aqui, se chama de arqueologia *virtual* do saber, cujos elementos são:

- “A arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo.” (FOUCAULT, 2008, p. 149)
- “A arqueologia busca definir não os pensamentos, as representações, as imagens, os temas, as obsessões que se ocultam ou se manifestam nos discursos, mas os próprios

discursos, enquanto práticas que obedecem a regras.” (FOUCAULT, 2008, p. 157)

- “A obra não é para ela (a arqueologia) um recorte pertinente, mesmo se se tratasse de recolocá-la em seu contexto global ou na rede das causalidades que a sustentam.” (FOUCAULT, 2008, p. 158)
- “Não tenta repetir o que foi dito, reencontrando-o em sua própria identidade. Não pretende se apagar na modéstia ambígua de uma leitura que deixaria voltar, em sua pureza, a luz longínqua, precária, quase extinta da origem.” (FOUCAULT, 2008, p. 158).
- “Não é o retorno ao próprio segredo da origem; é a descrição sistemática de um discurso-objeto.” (FOUCAULT, 2008, p. 158).
- “Longe de querer fazer aparecer formas gerais, a arqueologia procura desenhar configurações singulares.” (FOUCAULT, 2008, p. 178).

Com essas ideias em mente, buscando adaptá-las ao ambiente virtual da pesquisa, realizou-se a pesquisa por meio do nome mais utilizado pelos sujeitos e traçou-se um caminho para encontrar os dados sobre os mesmos, por exemplo: buscando o *lattes* daqueles que o possuíam, que se dá somente através do nome civil de registro, o que inviabiliza muito o acesso de pesquisadores como eu, visto que é comum o uso de pseudônimos, por vezes mais de um, entre os artistas analisados.

O Academia.edu foi útil para localizar alguns textos ou citações dos artistas, já que lá há maior liberdade com os nomes e compartilhamentos. Contudo, não se obteve tantas respostas produtivas como esperado, devido ao formato da plataforma. A ferramenta de busca Google se mostrou como a melhor ferramenta, mas como é um provedor de busca tão amplo, exigiu uma seleção mais refinada dos links que dava como resultado. No caso, por exemplo, de Jota Mombaça e Pedra Costa a busca foi feita por diferentes nomes pelos quais os sujeitos se identificam, assim como pelos títulos de suas performances.

A rede social Facebook foi um meio de acesso curioso, já que essa rede exige um mínimo de informações tornadas públicas para seu uso, o

acompanhamento de postagens e compartilhamentos dos sujeitos foi produtivo. Contudo, alguns perfis tinham tão poucas informações e acesso restrito que não colaboraram muito. Ainda assim, foi um dos meios de acesso mais utilizados para encontrar informações atualizadas sobre, por exemplo, local atual de moradia e atuação dos artistas.

A busca dos vídeos foi feita via: Google vídeos, Vimeo e Youtube. O Youtube foi o que trouxe maior número de resultados, mas exigia um enorme refinamento das palavras-chave e diferentes tentativas para acessar os materiais. O Google vídeos, muitas vezes, encaminhava as buscas para links inexistentes ou resultados equivocados. Por fim, o Vimeo foi um dos que permitiu mais acesso e resultados concretos, pois é mais permissivo com conteúdo considerado “erótico”, “pornográfico” ou para “maiores de 18 anos” – diferente do Youtube, por exemplo, que eliminava muitos dos vídeos postados sobre e pelos artistas por seu conteúdo.

Interessante ressaltar que essa arqueologia virtual foi uma escavação profunda de informações sobre os artistas, o que gerou materiais muito amplos, mas as próprias formas de controle das redes fazem com que uma parte significativa desses materiais seja considerado “sensível” e acabe perdido e retirado da rede por censura ao seu “conteúdo inapropriado”. Por isso, muitos dos artistas mantinham seus materiais postados no Vimeo e com senha para acesso, condição da rede para as classificações “acima de 18 anos”, o que torna o acesso mais difícil.

Uma limitação deste trabalho, e que precisa ser apontada na construção metodológica, é que nem todas as performances foram vivenciadas por mim pessoalmente. Como a performance é um momento que dificilmente pode ser recriado, buscou-se investigar a partir de uma coletividade de pistas, rastros e memórias a sua construção. Assim, este trabalho buscou ocupar as lacunas que poderiam existir com uma amplitude de materiais, todos coletados via internet durante os quatro anos de doutorado.

Depois desse primeiro momento de organização dos dossiês, foi realizada a análise de conteúdo, técnica que permite “analisar não apenas o que está presente no texto em si, mas o que está oculto por trás de seu discurso, seus sentidos políticos e sociais, o dito e o não dito, o implícito” (RIBEIRO; OLIVA, 2017, p. 140-141). A análise de conteúdo possibilita a

junção de diferentes materiais através da análise dentro de sua diversidade, mas que, no limite “se faz pela prática” (BARDIN, 2009, p.51).

Interessante notar que, assim como será visto no campo, coletivos e organizações artísticas alternativas, por muito tempo, não deixaram seus dados e informações sobre suas performances e atividades de fácil acesso. Era, e na maioria dos casos ainda é, necessário fazer uma pesquisa ampla e profunda para agregar notícias ou imagens. Um exemplo disso é o que aconteceu com o LYDA que, somente em 2015, um grupo de projetos artísticos foi contemplado em um edital de fomento que possibilitou a construção de um site de homenagem e arquivo para o coletivo, permitindo a formação de um arquivo e memória históricos.

Arquivo também é uma maneira de organizar as coisas ditas para que estas tomem forma e sejam reconhecidas no mundo: “o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa” (FOUCAULT, 2008, p.147). Como bem aponta Wolfgang Ernst (2004), o arquivo se tornou uma das principais metáforas para se falar de memória, mas cuja dimensão material e de poder que classifica, ordena, dá, ou impede acesso, não deve ser esquecida. Arquivar e se relacionar com esses elementos pode ser paradoxal, já que a organização classificatória também é um caminho para o encontro. (...) Acredito que os arquivos são constituídos tanto por suas fisicalidades, quanto por suas formas abstratas. Arquivos também são frutos da imaginação, criações que surgem a partir do desejo de fazer existir. Para rompermos com os limites de arquivos que se impõem enquanto autoridade absoluta, precisamos mais do que nunca, desejarmos projetar o futuro, e abriremos nossas imaginações arquivistas. (SOUZA, 2017, p. 83).

A partir do arquivo pode-se, por exemplo, refletir sobre o percurso do LYDA compreendendo que uma das principais características da performance ativista é a materialidade dos eventos no momento em que acontecem. Seja uma performance que leve uma vida toda para ser completada, ou então aquela acontece de um repente, de um momento efêmero, sua materialidade é compreendida como os corpos em Butler (2000): com características que parecem fixas, mas que estão, o tempo todo, comunicando-se e relacionando-se com seu contexto social e cultural e referenciando outras conexões do passado e do presente.

Dessa forma, o arquivo possibilita formar uma conexão do presente com o momento histórico a que se remetem os ativismos performáticos. Assim,

buscando também a criação deste arquivo sobre os sujeitos desta pesquisa, no próximo tópico trago a descrição individual dos dossiês de cada um.

4.2 “É PRECISO REMEXER AS CINZAS E CHAFURDAR NA LAMA” – DOSSIÊS DOS PERFORMERS BRASILEIROS

Esse tópico do texto apresenta um panorama de quem é cada uma das pessoas indicadas por Diana. Cada descrição se inicia com uma reflexão proposta pelo artista, segue com uma foto de uma de suas performances e depois continua com as informações coletadas sobre cada um dos sujeitos analisados. Acredita-se que essa forma de apresentação deixa evidentes os elementos centrais para a construção do próximo capítulo, que trará o desenvolvimento da análise de todo esse material em relação com a teoria e o contexto histórico, político e cultural das performances.

4.2.1 Jota Mombaça

Àquelas de nós cuja existência social é matizada pelo terror; àquelas de nós para quem a paz nunca foi uma opção; àquelas de nós que fomos feitas entre apocalipses, filhas do fim do mundo, herdeiras malditas de uma guerra forjada contra e à revelia de nós; àquelas de nós cujas dores confluem como rios a esconder-se na terra; àquelas de nós que olhamos de perto a rachadura do mundo, e que nos recusamos a existir como se ele não tivesse quebrado: eles virão para nos matar, porque não sabem que somos imorríveis. Não sabem que nossas vidas impossíveis se manifestam umas nas outras. Sim, eles nos despedaçarão, porque não sabem que, uma vez aos pedaços, nós nos espalharemos. Não como povo, mas como peste: no cerne mesmo do mundo, e contra ele. Jota Mombaça, 2017.

FIGURA 4 - JOTA MOMBAÇA



FONTE: Cargo Collective (Sem Data).

Jota Mombaça nasceu no nordeste brasileiro em 1991, morou muito tempo em Natal (RN) e se coloca como uma “bicha não-binária”, escritora, investigadora e performer. É uma pessoa negra, gorda, múltipla. É graduada em Ciências Sociais e começou o mestrado na mesma área no ano de 2015 pela UFRN (Universidade Federal do Rio Grande do Norte). As principais pautas que traz, não só em suas performances, como em seus textos, músicas e manifestos, é a ideia da descolonização de saberes, corpos, sujeitos e sexualidades, entre outros, além de pensar o direito e o acesso à fala, a anti-colonialidade e a interseccionalidade.

Em uma das descrições encontradas sobre Mombaça nas pesquisas arqueológicas realizadas, deparei-me com o seguinte trecho: “O que tenho para chamar de obra são resíduos dessas passagens intensivas que conduzem a territórios variados: políticas da cidade, políticas da subjetividade, da sexualidade, políticas poéticas, e algo sobre viver a vida como uma forma inacabada de arte.” (Jota Mombaça⁷²).

⁷² Disponível em: <<https://pornedissidencias.noblogs.org/erratik-jota-mombaca/>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

Esse trecho merece destaque, pois, para pensarmos as narrativas destes artistas não intento seguir alguma lógica de ordenação histórica, política ou social, mas entender as temáticas sociológicas relacionadas às sexualidades que permeiam os mais diferentes trabalhos, que mudam e são múltiplos. Dessa forma, levo a cabo o que diz a performer Jota, entendendo sua contra-arte como um eterno fazer-se e refazer-se.

4.2.2 Pedra Costa

Talvez sejamos punks demais: em atitude. Se somos escravos e senhores na escrita e da linguagem, sejamos nela e por ela, contaminados pelo que interessa. O que interessa é fazer-me ouvir por mim e distribuir as tantas vozes que ouvi e ouço a tantos tempos. Sair da condição de vítima e passar a ser o autor de si, ao mesmo tempo que posso reconhecer o limite das palavras e das condições culturais expostas e que me afetam diretamente, é o trabalho que se é realizado dentro da linguagem para, talvez, encontrar um caminho fora dela. Pedro Costa, 2010.

FIGURA 5 - PÊDRA COSTA



FONTE: Substantivo Plural (2015)

Pêdra Costa, Pedro Costa, Solange Tô Aberta, Artista-que-tirou-terço-do-ânus, é a veterana deste trabalho. Foi quem abriu os caminhos e inspira uma parte significativa dos artistas mais jovens. Pêdra é um marco nesta pesquisa, não só enquanto performer, mas enquanto gentileza, generosidade e colaboração.

Pêdra nasceu em 1978, no Rio De Janeiro. Contudo, sua carreira despontou no nordeste. Coursou Ciências Sociais na UFRN, e atualmente mora, estuda e performa em Viena (Áustria). Em 2010, foi manchete de jornais do nordeste ao protagonizar uma performance onde retirava um terço do cú no Salão de Artes Visuais de Natal (RN), através da qual ficou conhecida como “o homem do terço no ânus”. Posteriormente, em 2014, com a exposição *por.NE.dissidência*, que foi censurada. Essa exposição trazia diferentes narrativas sobre pornografias e tinha a participação de Jota Mombaça, também parte do campo deste trabalho.

Dentro dessa gama de sucesso, de censuras e de repressões, Pêdra Costa tem mais de 20 anos de carreira, marcados por diversas performances e projetos artísticos. Com essa enorme diversidade e quantidade de material, optei por trabalhar com a performance que mais fez sucesso e também mais marcou a performer, de acordo com suas próprias respostas durante a pesquisa, que é Solange Tô Aberta. Com uma infinidade de materiais, vídeos, músicas e artigos, STA é de uma riqueza performática que traz questões pungentes sobre sexualidades, pessoas trans, travestis, gays, prazer, violência e diversão.

Solange Tô Aberta é uma experiência visual e musical, que começou com Pêdra em parceria com Paulo Fraga. Hoje, Pêdra se apresenta com STA somente em ocasiões especiais, quando sente que haverá boas trocas entre o público e sua performance. Presenciei a performance de STA em Salvador, durante uma festa no evento Desfazendo Gênero. Com energia, tênis e lingerie, Pêdra trouxe ao palco elementos inesquecíveis e fechou a noite de performances em 2015 tocando e performando as canções funk de Solange. Na entrevista feita por Barbalho (2014), Pedra fala sobre as composições: “as letras do projeto foram todas escritas a partir de experiências de vida, tanto as que vivemos como as que observamos perto da gente, indiretamente.” (COSTA, 2014, s. p.).

Partindo das experiências individuais e coletivas, este trabalho foca nas performances mais recentes de STA, feitas por Pêdra em diferentes lugares do mundo, mas não deixa de lançar olhar para o período onde a artista se apresentava em dupla e que gerou o documentário intitulado “Cuceta”, um marco para a comunidade LGBTT e os fãs de STA.

4.2.3 Elton Panamby e Filipe Espindola

Encontros entre forças invisíveis e materialidades afim de provocar cruzamentos, encaixes, dissidências. “É preciso remexer as cinzas e chafurdar na lama”. Nesse chafurdar há uma inquietação, um incômodo, uma sequela ancestral de vozes silenciadas ao longo do processo civilizatório e na construção dos conhecimentos autorizados pela intelectualidade. Existe então uma tentativa obstinada em ecoar falares para os quais tapa-se os ouvidos e as narinas, tratando vidas poéticas como objetos antropológicos. Aqui não quero tratar estas vozes com o exotismo usual como a branquitude o faz, mas como saberes legítimos: enegrecer, indigenizar, travestir, transtornar as estruturas que erigem os monumentos da opressão às outridades. Ocupo um lugar no espaço universitário majoritariamente branco, macho, binário, enquanto um corpo que dilata, um corpo que dança, em presença negra, trans, deslocada. Ainda sou profundamente colonizada por noções importadas, em processo contínuo de desconstrução. Daqui apenas confronto algumas ordens, faço alguma fricção no juízo e trago minha carne para a mesa de dissecação.
Elton Panamby, 2016

FIGURA 6 - ELTON PANAMBY E FILIPE ESPINDOLA



FONTE: Introduzindo corpos estranhos (2011)

Elton (Sara) Panamby começou o doutorado em artes na UFRJ em 2013. Natural de São Paulo, o performer tem um longo percurso dentro da área

artística e de contra-arte. Filipe Espindola, nascido em 1975, natural do interior de São Paulo, atualmente reside no Rio de Janeiro, trabalhando com *body modifications*, como colocação de *piercings* e tatuagens. Elton e Filipe começaram a performar juntos desde que realizaram a primeira suspensão corporal de Elton (Sara), em 2009, em ritual de conclusão do curso.

Elton recentemente alterou o nome nas redes sociais e, assim como os outros artistas, tem um amplo aparato de materiais publicados sob a rubrica Sara Panamby. Por isso, em alguns momentos utilizei o nome Sara para a compreensão do momento ou do nome em que foi a busca apresentou resultados.

No início da pesquisa a intenção era tratar Panamby e Espindola como dois artistas separados. Todavia, conforme o trabalho de campo avançou e a arqueologia virtual foi sendo aprofundada, ficou claro que os trabalhos que mais atraíam atenção e que traziam a maior parte das informações estavam na junção dos dois artistas. Dessa forma, optou-se por trabalhar as performances conjuntamente, formando um corpus maravilhoso de material construído pelos dois.

O vídeo que me leva a essa decisão é de uma performance onde apenas Elton Panamby aparece em cena, mas que tem Filipe Espindola como responsável pela suspensão da performer por meio de ganchos colocados em seus ombros. *Meu Corpo é Meu Protesto* foi a primeira performance que Panamby e Espindola fizeram juntos, e é tomada como um marco para este trabalho. As performances de Panamby e Espíndola remetem muito ao pornoterrorismo de Diana, pela similaridade de alguns elementos, como os poemas protestos, os alfinetes, as dores e prazeres em uma só cena. Porém, traz ainda alguns elementos diferentes, por exemplo, a questão da escravização de povos indígenas e negros que não se encontra nos debates do pornoterrorismo. Dessa forma, trata de sexualidades, violências, monstruosidades, limites e alcances dos corpos, em parceria, fazendo de Panamby e Espindola uma dupla de potência para a questão central desta tese.

4.2.4 Coletivo Coiote

Devemos criar um espaço onde é possível desejar. Este espaço, obviamente, requer conflito com a ordem social. Para desejar, em uma sociedade estruturada para confinar o desejo, é uma tensão que vivemos diariamente. Este terreno, que nasce na ruptura, deve desafiar a opressão em sua integridade. Isto significa a negação total ao mundo. Devemos nos voltar os corpos em rebeldia. Nós podemos apreender a fortaleza de nosso/as corpos em rebeldia para criar o espaço para nosso/as desejos. No desejo encontraremos o poder para destruir o que nos destrói. Temos que estar em conflito com o regime do normal. Coletivo Coiote, 2016

FIGURA 7 - COLETIVO COIOTE



FONTE: Desconhecida.

O Coletivo Coiote ficou muito conhecido há alguns anos atrás por ter protagonizado dois episódios amplamente veiculados na mídia. O primeiro, da foto acima (FIGURA 7), foi um ato performático na Marcha das vadias do Rio de Janeiro em 2013. O segundo momento, dois anos depois, foi quando uma das integrantes do coletivo estampou jornais com uma performance chamada *Xereka Satanik* (Xereca Satanika, Xereka Satanica). O grupo é o mais diretamente identificado com o pornoterrorismo no Brasil, sendo lembrado

dessa forma por muitas pessoas. É um agrupamento nômade anarquista, que não possui muitas afiliações ou endereços.

Foi o Coletivo Coiote que despertou o forte interesse em entender performances que dialogassem com o pornoterrorismo no Brasil, sendo o primeiro grupo que realmente parecia uma espécie de “pornoterrorismo à brasileira”. Com os novos caminhos tomados pela tese, não o coloco mais como propriamente pornoterrorista, mas como uma importante conexão dentro da rede de identificações que partiram de Diana Torres.

Justamente pelas características do coletivo, sendo anarquista e nômade, foi muito difícil a coleta de informações precisas sobre o seu nascimento, e ainda mais sobre seus membros. Alguns dados esparsos, porém, podem nos ajudar a entender de onde parte o Coletivo Coiote. A página do Youtube do Coletivo foi criada em 2014, e dos poucos vídeos disponíveis no canal, o mais antigo data de 2013, enquanto a primeira postagem na página do Facebook do coletivo remonta ao início de 2015⁷³. Isso demonstra o período de atuação do coletivo, que com a trilha sonora do Anarkofunk, realizou diversas ocupações e intervenções que trazem um debate sobre periferia, sexualidade, prazer, dignidade, humanidade e monstruosidades, com uma dose de sangue, lixo e objetos quebrados.

A obviedade dos elementos em cena é que são pessoas jovens, brancas e magras que fazem parte do Coletivo, com muito contato com grupos universitários. Sabe-se que apesar da perspectiva nômade, o grupo mantém laços com o espaço acadêmico – sejam laços conflitivos ou amistosos. Além disso, sua atuação concentra-se no Rio de Janeiro, que desponta como um espaço borbulhante do Brasil, visto que não apenas o Coletivo Coiote, mas diversos movimentos similares têm acontecido por lá.

O Coletivo Coiote foi um dos artistas analisados neste trabalho que mais causou “polêmicas”, além de dividir opiniões dentro do mundo da performance. Mas o que mais interessa aqui é: como as sexualidades são retratadas em suas performances? Com os corpos que encenam trazer suas dores, medos e violências, é possível trazer uma nova imagem de sexualidade ao imaginário coletivo?

⁷³ As páginas foram encerradas graças as perseguições sofridas.

4.2.5 Geni Granados

É por isso que eu chamo isso de "desculonização" como um chamado para lutar pelos nossos corpos, os territórios em que vivemos e onde vivemos - a cidade - como parte de nossos corpos. Mova o seu corpo e remova-o do local. Quando movemos nosso corpo sem preconceitos, sem medo, mudamos tudo, até nossa maneira de pensar. Se pensarmos que a dança é movimento, podemos fazer o que quisermos. Não há mais que saber ou não dançar.⁷⁴ Geni Granados, 2017.

FIGURA 8 - GENI GRANADOS



FONTE: Facebook (2015)

Jenny Granados, Geni Granados, Maldita Geni Thalia, nasceu em 1990. É a criadora do Filmaralho, promove minicursos de desCULonização, artista do cu. A performer Geni foi a primeira pessoa do campo com quem tive contato pessoal durante o Fazendo Gênero de 2013. Na época, Geni não trazia a performance como uma de suas atividades principais, mas já organizava o Filmaralho e durante o evento protagonizou uma oficina de *squirting* que foi uma de suas primeiras apresentações em maior escala.

⁷⁴ Original: Es por eso que lo llamo desculonización como un llamado a luchar por nuestros cuerpos, los territorios en que vivimos, y donde vivimos - la ciudad- como parte de nuestros cuerpos. Mover tu cuerpo y sacarlo del lugar. Cuando movemos nuestro cuerpo sin prejuicio, sin miedo, cambiamos todo, hasta nuestra manera de pensar. Si pensamos que baile es movimiento, podemos hacer lo que nos de la gana. Ya no existe eso de saber o no bailar.

Hoje, morando no México, Geni vive em uma casa junto a Diana Torres e Nadia Granados (La Fulminante), e forneceu uma excelente entrevista realizada via Skype, além de passar diversos materiais muito ricos relacionados às suas performances. A performer atualmente cursa mestrado, promove e participa de diferentes tipos de eventos, dando oficinas, fazendo seminários e realizando debates, entre outras coisas.

No Facebook, mantém ativo um grupo chamado *descoloniza!*, o qual tem sido acompanhado para esta pesquisa já há algum tempo, e tem entre seus membros ativos e participantes também Pêdra Costa, outra importante artista já apresentada neste trabalho. No grupo trocam-se imagens, vídeos e textos que refletem sobre a descolonização, a partir das corporalidades e sexualidades, especialmente a partir do cu e da bunda, ou seja, uma bunda remexendo livremente ou um cu aberto, livre ou penetrado.

Já o Filmaralho tem uma página de curtidas no Facebook, sendo um projeto brasileiro em parceria com outros sujeitos. Traz a seguinte descrição: “Filmaralho lava sua alma! NOtras práticas da Arte. Ciclo de projeções + performances debates intervenções etc.”. Dessa forma, entende-se este projeto como um espaço de contra-arte, criação e divulgação das mais diversas monstrosidades.

As principais abordagens nas performances de Geni Granados acontecem em torno da política, da circulação pelos espaços das cidades, pela descolonização dos corpos, pela realocação de imaginários sobre sexo e pela libertação das mulheres. Há nos seus trabalhos um grande discurso contra os homens machos e machistas, propondo sempre “matar o macho que existe dentro de nós”, ou então, que “macho morto não estupra”. Dessa forma traz consigo um forte discurso contra a violência de gênero.

4.2.6 Ligia Marina

Assim como Sherazade contava suas histórias ao Sultão como estratégia para não ser morta por este, aguçando noite a noite sua curiosidade pela “continuidade” da história, eu também quero viver, aguçando a minha curiosidade e de quem eu me relacionar pela “transformação” da história da injustiça, da história em que homens exploram os corpos uns dos outros. Ligia Marina, 2016.

FIGURA 9 - LIGIA MARINA



FONTE: Vídeo ABORTO – medida performATIVA #2 (2013)

Ligia Marina de Almeida, natural de São Paulo, morando no nordeste, aparece também na FIGURA 8 com Geni Granados. Foi a artista cuja construção de uma arqueologia virtual dos saberes mostrou-se a mais difícil. Primeiramente, porque o nome Ligia Marina, que foi o passado por Diana Torres, dava respostas muito amplas e vagas durante as buscas, e apenas por meio das redes que se formam pelo Facebook foi possível encontrar o perfil da artista, depois de encontrar sua dissertação.

Depois desse obstáculo inicial, no entanto, Ligia foi gentil e colaborativa e enviou uma série de materiais em vídeo para complementar os dados desta pesquisa, além de explicar os motivos para a dificuldade em encontrar suas produções: a própria artista retirou, por motivos profissionais, uma parte dos seus vídeos que estavam on line, razão pela qual foi tão difícil construir sua arqueologia.

Mestra em teatro, graduada em educação artística, Ligia não se restringe a performances, mas trabalha também como professora e atua no cinema e teatro. Em 2017, o filme *Última Puella*, que tem Lígia como atriz

principal, rodou por alguns festivais da área. Sua atuação profissional mais recente é como professora colaboradora do curso de Teatro da Universidade Federal de Sergipe. Um ponto interessante de sua trajetória é que Ligia performou junto de La Congelada de Uva⁷⁵ no México em 2015, indicando mais um ponto de conexões rizomáticas dentro destea tese.

Ligia Marina tem as mais diversas atuações, mas segundo ela mesma diz em sua dissertação, acostumou-se a trabalhar e performar a “história dos vencidos” (ALMEIDA, 2016). Dessa forma, suas performances são muito diversas, mas falam especialmente sobre sexualidade e etnia. Um dos temas mais marcantes sobre o qual performou foi o aborto, com a performance intitulada “Aborto – medida performativa #2”. Já na dissertação, realizou um projeto-perfomático sobre povos originários. Para esta tese, no entanto, as performances em que Ligia traz à cena questões mais ligadas ao sexo, como aborto e pornografia, são as que receberão maior atenção. Ainda assim, sua dissertação serviu como base para compreender o percurso e a construção das ideais da performer.

Contar a história dos vencidos é uma parte significativa do que todos os performers deste trabalho fazem. Contar a história dos dissidentes, excluídos, desumanizados, abjetos, seja qual for a terminologia, o enfoque é o mesmo. Dessa forma, o trabalho da performer consegue nomear de outra forma a história que tem sido contada por meio de suas performances. Isso remete a ideia de que a história sempre foi narrada do ponto de vista do vencedor, ou seja, do homem, branco, do norte global. A proposta é justamente sair dessa chave e seguir por outras possibilidades narrativas.

4.2.7 Michelle Mattiuzi

Ao tratar do próprio corpo o porco, aproximo-me do sentimento desentendimento de não pertencimento abatimento esquecimento, e ainda como metralhadora revólver máquina tanque de guerra me coloco a provocação racial social escrita discursiva no intuito de desmascarar mascarar arrastar a falsa alva colonial interlocução entre quem são os sujeitos subjetivados defeitos senhores e sábios doutores que legitimam o pensamento fazer artístico na vida cotidiana de uma mulher negra numa metrópole fundamentalista católica

⁷⁵ Não tive acesso a essa performance, mas por si só a informação já é válida para criação do arquivo.

escravocrata colonizada aterrorizada horrorizada. Michelle Mattiuzi, 2016

FIGURA 10 - MICHELLE MATTIUZI



FONTE: Modo De Usar & Co. Revista De Poesia E Outras Textualidades Conscientes (2014)

A última artista deste panorama dos sujeitos do campo é natural da periferia de São Paulo. Michelle Mattiuzi (1983) vive e trabalha em Salvador (BA). Autodeclarada “Negra, escritora, performer”, suas produções trabalham principalmente relações de sexualidade e étnico-raciais. Mattiuzi, assim como Mombaça, foram as duas artistas com quem menos foram realizados contatos pessoais. Em contrapartida, os materiais da artista foram os de mais fácil acesso, com uma imensidão de vídeos, imagens e dados publicados.

Tem graduação em Comunicação e Artes do Corpo pela PUCSP e iniciou o mestrado na UFBA em 2014 em artes visuais. Há algum tempo participa de eventos internacionais e ganha premiações pelo seu trabalho na área das artes performáticas. Em 2017, Mattiuzi ficou em segundo lugar no prêmio Pipa on line⁷⁶, contando com 2.969 votos, o que nos dá uma ideia do

⁷⁶ É uma premiação feita para divulgar e premiar a arte contemporânea. No site da premiação lê-se: “O Prêmio PIPA é uma parceria entre o Instituto PIPA e o MAM- Rio. Foi criado em 2010 para ser o mais relevante prêmio brasileiro de artes visuais. É coordenado pela equipe

potencial e alcance de seus trabalhos. A artista tem uma ampla gama de performances realizadas e conquista os espectadores de forma muito potente, um tanto incômoda e definitivamente muito crítica.

De todo seu repertório, a performance que tem um maior número de vídeos e informações a respeito é intitulada *Merci beaucoup, blanco!*, e será essa que servirá como base para análise da performer, complementada por outras informações coletadas on line, como entrevistas e vídeos de apresentações de Michelle. Em seus trabalhos, percebe-se a presença de diversos elementos. Entre os mais marcantes, vê-se o uso de sangue e tinta em suas performances, e algumas recitações de poemas ou textos.

Para que se possa visualizar de forma mais sistemática o panorama dos artistas analisados, o quadro abaixo elenca algumas de suas características e informações mais relevantes:

QUADRO 1 - PANORAMA DOS ARTISTAS ANALISADOS

NOME	OUTROS NOMBES	ANO DE NASCIMENTO	PRINCIPAIS PERFORMANCES	LOCAIS CONHECIDOS DE PERMANÊNCIA
Diana Torres	Lubna Horizontal Diana J. Torres	1981	Pornoterrorismo	Madri (ES) Barcelona (ES) Cidade do México (MX)
Jota Mombaça	Monstra Erratika Katrina Erratika Ktrina Erratika K-trina Erratica	1991	Ato de Fala Corpo-Colônia	Natal (RN)
Pedra Costa	Pedro Costa Pêdra Costa	1978	Solange Tô aberta por.NE.dissidência Bicha Boo Collective	Natal (RN) Viena (AT)
Elton Panamby	Sara Panamby		Meu corpo é meu protesto Sob o Sol das Cabras Oraculo	Rio de Janeiro (RJ) São Paulo (SP) São Luís (MA)
Filipe Espindola	--	1975	Meu corpo é meu protesto Sob o Sol das Cabras Oraculo	Campinas (SP) São Luís (MA)
Coletivo Coiote	Coletivo Coyote		Coletivo Coiote e Anarcofunk na Cinelândia	Rio de Janeiro (RJ)

NOME	OUTROS NOMBES	ANO DE NASCIMENTO	PRINCIPAIS PERFORMANCES	LOCAIS CONHECIDOS DE PERMANÊNCIA
			Coletivo Coyote na Marcha das Vadias	
Geni Granados	Maldita Geni Thália Jenny Granados		DesCUlonization Filmaralho My ass for president	Florianópolis (SC) Cidade do México (MX)
Ligia Marina	Ligia Marina de Almeida	330.939.028-43	Aborto – medida performativa #2 Pornobalismo	Sergipe Florianópolis (SC) México
Michelle Mattiuzi	Musa Mattiuzi Musa Michelle Mattiuzi	1983	Eu preciso ser bonita Vermelho Dilúvio Merci beaucoup, blanco!	São Paulo (SP) Salvador (BA)

FONTE: A autora (2018).

5 AS NARRATIVAS DAS SEXUALIDADES E SUAS CONEXÕES: CORPO, PERFORMANCE, PORNOGRAFIA E (PÓS)MODERNIDADE

“A arte encontra-se contra a história, porém, ela resiste à história que tem sido a história da opressão, pois a arte submete a realidade às leis que são diferentes daquelas estabelecidas: as leis da Forma que criam uma realidade diferente - negação do estabelecido até mesmo onde a arte descreve a realidade estabelecida.” (Herbert Marcuse).

Os processos socioculturais da contemporaneidade vão reposicionar os centramentos e desafiar a fixidez. É a cultura que fica como centro neste processo, enquanto se refaz tanto o eu, quanto o coletivo, numa era de informações muito rápidas e poucas separações territoriais – porém, com enormes muros físicos. As “culturas híbridas” acabam por impactar nos corpos e na forma que eles são apresentados, a partir de uma técnica artística que vai justamente questionar o lugar dos corpos, não só na arte, mas também na sociedade.

Diferentes sociólogos atribuem características à (pós)modernidade que levam a um diálogo interessante. Ao observar os deslocamentos de Giddens, ou as mudanças rápidas de Marx, ou as rupturas sem fim de Harvey, dá-se a entender o dinamismo e o movimento que caracteriza este novo momento e não mais da chamada “modernidade tardia”. (Hall, 2006).

Sugere-se, então, olhar a contemporaneidade a partir dessa ideia de (pós)modernidade – colocada entre parênteses justamente para tentar tensionar o próprio conceito, pois longe de ter um significado fácil, é uma fonte significativa de conflitos. Como aponta Adelman: “Na Sociologia, o conceito de modernidade tomou um lugar central e, com este, o de pós-modernidade, com toda a ambiguidade de poder ser compreendido como herdeiro ou como rival daquela.” (2009, p. 190).

Embora recentemente o conceito não tenha passado por debates tão fervorosos quanto antes, vale situar que suas contradições se mantêm como um ponto forte de disputas discursivas dentro da academia. Não se pretende, dessa forma, finalizar o conflito, mas usar o conceito enquanto referência a uma série de processos que já vem sendo elucidados desde o primeiro

capítulo, como parte da construção desta tese. O conceito de (pós)modernidade apresenta, por si mesmo, a crítica a sua possibilidade e aos seus direcionamentos, da mesma forma que ecoa todas as contradições e conflitos do próprio campo.

Assim, atenta-se para a ideia de que “a pós-modernidade produz diversos caminhos culturais e políticos, alguns sendo mais enfatizados do que outros, de acordo as interpretações e leituras que dela se fazem” (ADELMAN, 2009, p. 211). Tomando então a ideia de (pós)modernidade como ponto de partida e de chegada, acredita-se que “o termo, porém, pode ter alguma utilidade no modo pelo qual direciona nossa atenção para a mudança cultural”. (FEATHERSTONE, 1997 *apud* ADELMAN, 2009, p. 211).

Aliando essa perspectiva a uma proposta de epistemologia decolonial, já colocada por diversos autores latino-americanos, tem-se uma emaranhada teia de compreensões muito ricas como base para analisar os elementos do pornoterrorismo e das performances ativistas:

A interculturalidade deve ser entendida no contexto do pensamento e dos projetos decoloniais. Ao contrário do multiculturalismo, que foi uma invenção do Estado-nacional nos EUA para conceder “cultura” enquanto mantém “epistemologia”, inter-culturalidade nos Andes é um conceito introduzido por intelectuais indígenas para reivindicar direitos epistêmicos. A inter-cultura, na verdade, significa inter-epistemologia, um diálogo intenso que é o diálogo do futuro entre cosmologia não ocidental (aymara, afros, árabe-islâmicos, hindi, bambara, etc.) e ocidental (grego, latim, italiano, espanhol, alemão, inglês, português). (MIGNOLO, 2008, p. 316).

A interculturalidade pode ser vista pelas próprias escolhas narrativas dos artistas, pelos temas trazidos como base de suas performances e suas escolhas de pesquisa acadêmicas. Assim, coloca-se a importância do diálogo entre a proposta latina de Diana, com as propostas latino-americanas do campo, promovendo um campo para observar os diálogos interculturais.

Com este panorama, então o capítulo 5 é dividido em 4 partes: na primeira parte se observa as relações entre corpo e o campo, como são incorporadas e expressas as subjetividades dentro do campo, assim como busca-se as pistas acerca subversões de um sentido mais normativo de corporalidades. Finalizo com o debate da monstrosidade e corpo.

O segundo momento vai falar sobre o conceito já trabalhado anteriormente de ato pornô, agora colocado em diálogo com o campo e as diferentes abordagens possíveis do que é pornográfico.

Já na terceira parte, traça-se um debate direto com uma parte da retomada histórica feita no capítulo 2 sobre anarquismo, que é a ideia de ação direta, aplicada também por Torres, que será, aqui, debatida e contextualizada junto ao campo.

Na última parte trago a moldura final, que busca referenciar diretamente o objetivo da tese e analisar as narrativas das sexualidades que foi sendo traçada neste percurso. Nesse sentido, debates de contrassexualidade, subversão e monstrosidade tomam um formato de fechamento, trazendo algumas questões que se acreditam como mais centrais para pensar o tema proposto.

5.1 IN-CORPO-AÇÃO: OS DIFERENTES SIGNIFICADOS E SUBSTÂNCIAS DAS CORPORALIDADES NO PORNOTERRORISMO E NA PERFORMANCE

Se Mauss promoveu uma virada teórica para pensar corpos dentro da antropologia e da sociologia, é o feminismo que causa uma das fissuras e mudanças epistemológicas e sociais na forma como se encara tanto o corpo, como os processos de *embodiment*. Desde a frase já muito trabalhada de Beauvoir dizendo “não se nasce mulher, torna-se”, passando por Haraway e seus corpos híbridos, seguindo por Butler e os processos citacionais, também em conjunto com os slogans de militância “o privado é político”, até a pauta mais pungente dos últimos anos que encena marchas como a das Vadias, “meu corpo, minhas regras”, o corpo passa do lugar de dado passivo, a um processo de disputas de poder, reificações e violências.

Todos os artistas analisados trazem o debate sobre corpo de forma central em seus trabalhos. Para Torres, o corpo é aquilo que se expõe e é ativo, indo além das fronteiras. Panamby tem o corpo como protesto, lugar para ser ocupado e remexido. Com ajuda de Espindola, o artista retrata sempre uma junção de dor, prazer e diversão, tensionando as normalidades das corporalidades. Mombaça, Mattiuzi e Costa falam do corpo como lugar de prazer, mas também lugar onde acontecem violações e violências.

O corpo está em um lugar contraditório. Une-se a diversos movimentos contemporâneos ativistas, como a Marcha das Vadias, por exemplo, que enquanto celebra a corporalidade, grita por liberdade e marcha contra a violência. O corpo desses artistas traz os conflitos das subjetividades, da cultura e da sociedade, mostrando, através das performances, algumas falhas da socialização normativa. É interessante perceber que a questão da contradição é uma pauta antiga, que foi muito bem articulada pelo movimento anarquista ao apontar que essas disparidades fazem parte de uma militância revolucionária, ou seja, que por esse caminho mesmo da contradição que se vê uma possibilidade de queda dos discursos mais influentes e da tomada de uma nova ordem social.

Mas o corpo que esses artistas retratam é diferente do que buscavam articular Oiticica e Clark, por exemplo, que traziam um corpo-ocupação. Embora seja possível enxergar essa faceta dentro do corpo da performance ativista que tem sido retratada aqui, antes o corpo era como algo etéreo e abstrato, que tinha, algumas vezes, recorte de classe ou gênero. Dificilmente o corpo desses artistas era o corpo da instalação, pois a proposta de contato com o público é diferente entre essas obras e as performances ativistas analisadas.

Pode-se observar que os processos dos corpos desta pesquisa trazem para as cenas e atuações um corpo generificado, entrelaçado pela sexualidade e permeado de relações étnico-raciais dos próprios artistas que aparecem em cena. Como parte dessa construção, a performance de Panamby e Espindola traz algumas questões:

FIGURA 11 - MEU CORPO É MEU PROTESTO



Fonte: Youtube (2010)⁷⁷

A performance “meu corpo é meu protesto” traz questões fundamentais para pensar o *embodiment* e como os corpos não acabam na pele. Ao fazer a suspensão através de ganchos nos ombros, Panamby leva seu corpo a um lugar onde a pele se torna parte do espaço através de sua conexão com os ganchos. Essa conexão é compreendida como uma representação das fissuras dos processos de regulação dos corpos, colocado ali naquele instante de suspensão. A performance de Panamby e Espindola é um processo corporificado de sensações.

O corpo efervescente – com sua ênfase nos extratos materiais da digestão, excreção, procriação e morte – coexiste nessas obras de arte com o corpo-objeto, como o corpo tecnológico e o corpo botânico e ou vegetal. (...) Eles (os artistas) abriram novas arenas na expressão sexual. E seu projeto utópico de unidade orgânica também criou a visão do corpo “consciente”, em que a mente e o corpo já não estavam mais divididos, mas harmoniosamente integrados. A afirmação simultânea da substância do corpo e de sua reconfiguração simbólica como uma série de contrários, acrescentada à abrangente exploração dos seus significados e possibilidades sociais, indica a extraordinária confiança e poder que os artistas da década de 1960 investiram no corpo. Em suas mãos ele se tornou um corpo efervescente, que exsudava o que eles consideravam a graça espantosa da realidade carnal (BANES, 1999).

⁷⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wxTKpKwBu28&t=344s>>. Acesso em: 29 dez. 2017. Nota da autora: Embora usualmente se retire a marcação do vídeo e o título, deixando só a imagem, dessa vez optei por manter as barras de sinalização do Youtube, especialmente visando facilitar o acesso à imagem em movimento.

Depois de observar a harmonização do corpo de Panamby com o espaço, é importante observar outra faceta do campo, que é a construção de uma harmonia entre o corpo como um completo lugar de prazer e contradição, simbolicamente situado por Pêdra Costa, Geni Granados e Jota Mombaça como o cu.

O debate da ressignificação do cu feita por esses artistas, parte da ideia de que, por algum tempo (talvez se possa colocar como antes do surgimento das características da pós-modernidade), o cu simbolizou um ponto de ruptura para as teorias, sendo até mesmo a teoria queer latina intitulada como teoria cu ou cuir. O cu é, como diz Solange tô aberta, um buraco que todo mundo tem, mas que é visto como sujo, impuro, anormal, impróprio quando utilizado para além dos limites tradicionais, e assim passa a encenar um lugar de resistência.

Uma parte do livro “Os Upanishads” (considerado uma obra literária muito antiga, que conheci através do movimento Hare Krishna), descreve o corpo de deus como sendo cada parte um elemento do universo, do planeta ou do mundo espiritual. O ânus é o local dos demônios. Na inquisição do Brasil colônia, pessoas eram condenadas à morte por fazerem sexo anal, o crime de sodomia. Uma das penas era ser enterrado vivo. Bem, a cuceta é assumir que eu uso o ânus como órgão genital, como uma parte do meu corpo que me dá muito prazer, é assumir a potência do cu em sua passividade/receptividade. É, a partir de uma cultura ocidental violenta que designa sua identidade de gênero a partir da binaridade genital (vagina/pênis), radicalizar em várias questões. Eu acho que é possível transformar a cuceta em conceito, mas é necessário atentar que isso não a esvazie de sua potência: a prática, a experiência empírica. Eu invisto no ânus por vários fatores além dos citados acima. Uma delas é a fantasia colonial que pessoas do Brasil são bundas. Então, eu localizo minha intelectualidade nessa parte do corpo, ao mesmo tempo reencenando a fantasia e dando (espero!) o giro decolonial. (Entrevista com Pedra Costa. GADELHA, 2017, p. 470).

Em Solange tô aberta, o cu aparece em um espaço de ligação situado entre o saco e ânus chamado de *cuceta*. Foi a partir dessa ideia colocada em uma de suas músicas que Costa viu seu sucesso crescer entre vertentes LGBTs, feministas e artísticas. A *cuceta* traz uma ambiguidade latente com um ritmo de funk buscando um lugar no corpo que não é muito falado, mas que está numa passagem do corpo.

Ainda hoje o debate sobre o cu é um lugar de disputa, até mesmo em campanhas eleitorais, como o grande e errôneo chavão encenado por Levi Fidelix, onde o ex-candidato a presidência responde ao ser questionado sobre

casamento homoafetivo: “aparelho excretor não reproduz”, trazendo na sua fala a disputa discursiva sobre as formas de uso e ocupação do ânus.

Geni Granados propõe uma interpretação do cu, próxima do que propõe Jota Mombaça, ao pensar o cu como um símbolo para a liberdade de práticas. Granados tem um projeto chamado *DesCUloniza* que pensa as rearticulações do cu a partir da descolonização dos usos do corpo de seu imaginário mais tradicional, buscando alargar as fronteiras.

La desculonización la veo también como una campaña que busca desprogramar nuestro cuerpo, para volver a reconectarnos con nuestro placer. Con nuestro cuerpo que disfruta, que baila, que mueve el culo y se despliega de las imposiciones machistas, que cuida de sí. Un cuerpo libre, que toma fuerza y que defiende su vitalidad con el movimiento y la energía que se concentra en nuestras caderas. (Entrevista para o blog El Sindicato⁷⁸, 2017).

Em seus workshops, a performer busca ensinar algumas técnicas para soltar os quadris, como *twerk*, quadradinho, entre outras, buscando na malemolência do rebolado alguma forma de alargar as fronteiras dos usos. Essa ideia de desprogramação e de libertação a partir dos movimentos corporais aparece tanto em Granados quanto em Costa. O ritmo e a música são pontos importantes para construir o cenário da performance ativista brasileira.

Isso é um ponto interessante que merece atenção. Em Torres raramente há conteúdo musical, mas sim muita poesia declamada. Já dentre os artistas brasileiros, vê-se a música de diversas formas: Costa e Mombaça produziram músicas, Coletivo Coiote integra o AnarcoFunk, também produzindo seus próprios hits. Os workshops de Granados sobre *desCUlonización* estão sempre regados de funk e regatton.

Há uma festividade que aparece nesses artistas brasileiros que nos pode elucidar uma diferença cultural interessante. Enquanto Diana, normalmente, retrata um tom sóbrio e mais sombrio as suas performances, com recitais, gemidos, e gritos, no Brasil, alguns dos artistas vão usar o funk como ponto de fusão para pensar e concretizar sua poesia.

O funk tem se associado ao protesto desde seu início, pensando e expondo a realidade das favelas. Atualmente, diversas artistas se destacam

⁷⁸ Disponível em: <<https://elsindicatodeartistas.tumblr.com/post/160477461513/entrevista-jenny-granado-maldita-geni-thalia>>. Acesso em: 10 dez 2017.

pensando a participação das mulheres neste cenário que, por muito tempo, foi dominado por homens. Carol Conká, Mc Carol, Mc Mayara, Mc Xuxu, Pagu Funk, entre outras, trazem para o cenário do funk novos temas, como a música de Carol Conká que fala sobre sexo oral em mulheres, ou Mc Xuxu que fala das e para as travestis⁷⁹, enquanto Pagu Funk retrata violências cotidianas com uma resposta divertida das mulheres feministas: “Se chegar lá na favela com esse papo de machista. Vou cortar sua pica. Vou cortar. Se ficar fazendo piada de racistas. Vou cortar. Vou cortar. Vou cortar ...”⁸⁰.

O campo brasileiro desta pesquisa aparece muito alinhado com essas perspectivas nacionais alternativas de repensar alguns espaços e algumas velhas formas de fazer. O funk é um dos entrelaçamentos mais indicativos de uma diferença cultural simbólica entre o pornoterrorismo e suas ramificações na cultura híbrida (pós)moderna.

Solange tô aberta⁸¹ foi uma das pioneiras no que será chamado aqui de “funk ativista”, trazendo alguns temas muito pouco trabalhados no funk, como desejo e prazer entre dissidentes como travestis, homossexuais afeminados, trabalhadoras e trabalhos do sexo, com letras muito próximas da realidade desses sujeitos, mas com bastante diversão e irreverência, com danças rebolantes e batidas ritmadas.

Travesti é uma boneca luxuosa
É uma mona poderosa
Uma guerreira corajosa

Não se curva a essa sociedade burra
Que só sabe dizer não
Ao que tá fora do padrão

Travesti toca fogo no armário
E não é como as mariconas
Que é um bando de otário

Travesti toma hormônio e bota peito
E merece mais respeito
Pra poder viver direito
(STA, Respeito às travestis)

⁷⁹ A música chama Um beijo e seu clipe pode ser acessado em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TZbyVY9sIRo>>. Acesso em: 28 mar 2018.

⁸⁰ A música foi intitulada vou cortar sua pica e pode ser ouvida em: <<https://soundcloud.com/pagufunk>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

⁸¹ Boa parte da produção musical de Solange pode ser vista no Soundcloud pelo link: <<https://soundcloud.com/solangetoaberta>>. Acesso em: 22 mar. 2018.

Interessante notar que o movimento brasileiro de performance ou música ativista tem se aliado ao funk de forma massiva. No passado, ao refletir sobre a época da ditadura no Brasil, tropicália e MPB eram as vias de protesto pela música. Hoje, embora esses movimentos ainda existam, mas em uma escala muito menor, o MPB deu lugar ao funk enquanto forma de reflexão e protesto de uma realidade, agora muito aliada também à sátira e à diversão.

Usando desse movimento, na performance de 2016, realizada no México e intitulada “Minha bunda para o presidente”, Geni Granados encena um satírico protesto contra o presidente eleito dos Estados Unidos, Donald Trump, face clássica do conservadorismo político, que tem seu rosto colocado como máscara em um corpo de homem que leva a famosa “surra de bunda”, criada no Brasil pelas Tequileiras do Funk⁸². A surra de bunda implica em colocar as pernas em cima dos ombros do homem a ser “surrado”, e bater com as nádegas no rosto do sujeito que se mantém ajoelhado no chão, como evoca a Figura 12.

FIGURA 12 - MY ASS FOR PRESIDENT



FONTE: Vimeo⁸³ (2017)

Ao pensar o cu para além das significações de prazer e liberdade, o cu também passa a ser visto como lugar de ambiguidade e de disputas. É o lugar

⁸² Para conhecer a surra de bunda das Tequileiras do Funk acesse: <<https://www.youtube.com/watch?v=KvHXf-4HJvs>>. Acesso em: 18 jan. 2018.

⁸³ Disponível em: <<https://vimeo.com/200290028>>. Acesso em: 18 jan. 2018.

que se quer tapar, o lugar que a bunda fechada esconde e que a bíblia fiscaliza. Foi expressão de debate mal informado sobre o “orifício excretor”, mas também lugar que deu novas ideias a partir da *cuceta*. Para mulheres, especialmente heterossexuais, o cu é lugar polêmico, de controle, dor e prazer, é um lugar a ser negociado dentro do mercado amoroso afetivo:

Embora não haja razão para supor que as mulheres experimentem, imaginariamente quantificado, “menos” o erotismo anal do que os homens, é possível dizer que o erotismo anal das mulheres significa muito pouco. Quando significa! (SOUSA, 2017, no prelo).

O cu continua como um lugar com múltiplos significados, ambiguidades e abordagens. Quando se olha para o campo desta pesquisa, observa-se que Pedra Costa e Jota Mombaça o abordaram de forma direta, ressaltando seu prazer e também suas castrações. Em consonância com a teoria cuir de Paul Preciado e Guy Hocquenghem (2009), o cu é um espaço do corpo a ser pensado, debatido e rearticulado.

Nesse sentido, o cu faz parte do corpo, que tem seu sentido constantemente realocado para as performances ativistas. O cu e a vagina são expressões máximas da sexualidade e do sexo, ali se promove controles e castrações, por isso entram como uma pauta a ser revisitada. Seja por terror anal, seja por diálogos de cus mestiços ou por *squirting* e *fisting*, práticas que revisitam os usos das duas partes do corpo.

Ambos os processos tiram o foco da sexualidade. Como já diria Weeks, a “linguagem da sexualidade parece ser avassaladoramente masculina” (WEEKS, 2000, p.04). Ao situar as performances nos eixos cu-vagina, percebe-se aqui a ressignificação desse imaginário, retira-se o pênis da jogada para pensar as práticas da sexualidade de forma menos colonizada por esse imaginário da sexualidade.

Diana Torres pensa a vagina como um espaço de monstrosidade:

Bem, isso é o que sempre aconteceu com a genitália feminina: elas são monstruosas, dão medo, um perigo para a superfície, plantas carnívoras que precisam ser podadas para não comerem ninguém, para tirar o poder de ficar excitada e deixá-las apenas o poder de excitar, de ser sempre um receptor do prazer dos outros e nunca

produzir o seu próprio. (TORRES, 2014, p.36, tradução nossa⁸⁴).
(TORRES, 2014, p. 36, tradução livre)

Uma questão pode aparecer neste momento, pensando se essa proposta não os aproximaria de uma construção fetichista da sexualidade, especialmente ao colocar o cu em primeiro plano. É importante situar que as expressões de sexualidade vistas pelo campo não passarão por um processo de higienização tão pesado quanto um excerto pornográfico *mainstream*, por exemplo. Além disso, o fato da experiência acontecer em primeira pessoa, ou seja, é o cu do performer que está em evidência dentro do contexto da performance ativista, afasta o fetiche e constrói mais uma anormalidade, ou melhor, uma política da monstrosidade.

5.1.1 Híbridos Que Perturbam – Imaterialidade, Mutação E Subjetividade

O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o monstrum é, etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte”, um glifo em busca de um hierofante. (Jeffrey Jerome Cohen).

Quando se pensa esta categoria da monstrosidade e suas relações com o campo, alguns formatos e conexões vão tomando uma forma mais clara. Como ao observar a ideia de Elton Panamby: “falo do monstro enquanto aquele que se mostra, evidencia e torna presente o indizível; do horror ao encantamento, levantando questionamentos acerca das normas.” (SILVA, 2013, p. 2508). Ecoando a ideia de Cohen (2000) citada acima, Panamby busca evidenciar um traço da monstrosidade vista em campo.

⁸⁴ Pues eso es lo que ha sucedido siempre con los genitales femeninos: son monstruosos, dan miedo, un peligro a flor de piel, plantas carnívoras a las que hay que podar para que no se coman a nadie, para quitarles el poder de excitarse y dejarles tan solo el poder de excitar, de ser siempre recipiente del placer ajeno y nunca productoras del suyo propio.

Ao ser uma das características dos monstros, o mostrar-se traz uma dinâmica toda particular que impacta na ideia da performance, que tem como um dos maiores focos estar atuando em primeira pessoa. Dessa forma, o monstro e a performance se tornam ecos de políticas de visibilidade. Isso não implica, contudo, mostrar-se por inteiro, mas selecionar o que se quer expressar e aqui está o ponto da resignificação.

Ao deixar em primeiro plano o eu e as características da monstrosidade, traz-se a proposta de rever e questionar o que é, então, normativo e normal na ordem discursiva. Ao contrastar o corpo do monstro no ato performático, eleva-se a evidência da diferença. Dessa forma, evoca-se a ideia de que:

O monstro resiste a qualquer classificação construída com base em uma hierarquia ou em uma oposição meramente binária, exigindo, em vez disso, um “sistema” que permita a polifonia, a reação mista (diferença na mesmidade, repulsão na atração) e a resistência à integração. (COHEN, 2000, p. 31).

Aliada então da monstrosidade, a performance vai acontecer evidenciando, como no *freak show*, as principais aberrações que marcam a diferença, tanto de ato como de corpo. Essa centralidade do corpo faz parte da própria relação entre a monstrosidade e a performance, por ser o primeiro lugar onde serão evidenciadas visivelmente as diferenças.

O que acontece no palco, na rua, na praça, no espaço material é parte do processo de construção da performance, aqui entendido a partir da visão anarquista de construção das políticas das Zonas Autônomas Temporárias e dos usos dos traços de fluidez e flexibilidade da pós-modernidade. Essa relação é um ponto frutífero de conexão entre teoria e prática. Ao propor ocupar um momento, o anarquista Hakim Bey sugere muito do que a performance ativista vem fazendo.

Nesse sentido, “o monstro em si torna-se imaterial e desaparece, para reaparecer em algum outro lugar” (COHEN, 2000, p. 27). A característica de “efemeridade” da performance é também uma característica dos monstros e da TAZ. A ausência de fixidez da performance e a complexidade de capturar todos os elementos, são parte da experiência da monstrosidade, quando olha para este campo.

Como o corpo da performance e o próprio ato, “o corpo do monstro é, ao mesmo tempo, corpóreo e incorpóreo; sua ameaça é sua propensão a mudar.” (COHEN, 2000, p. 28). Dessa forma, faz parte do enquadramento da monstrosidade a impermanência e a mutação. Olhando a partir dessa moldura, fica mais fácil compreender os usos de diferentes nomes, a ausência de informações e o arquivo espalhado por todos os lugares: os monstros são híbridos, difíceis de serem categorizados. Ao viverem nessa Zona Autônoma Temporária, se autodefinindo como monstros, os sujeitos do campo promovem essa complexidade, buscando não se cooptar facilmente por discursos normativos.

Ao se pensar essas relações com a antiarte, encontra-se no campo uma das marcas características da cultura na pós-modernidade:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p. 13)

Quando Hall aponta as rupturas da identidade na pós-modernidade, demonstra as contradições de uma identidade que antes era discursivamente construída como única. Como apontado por Goffman (1963, 2009), as identidades sociais dos indivíduos são múltiplas e conectadas às diferentes situações sociais em andamento. Em cada contexto uma máscara diferente é mobilizada, inclusive para os monstros. Isso revela, a cada momento, características de uma identidade fluida e flexível que, nesse caso, pode ameaçar e por em xeque os padrões normativos e prescritivos da normalidade.

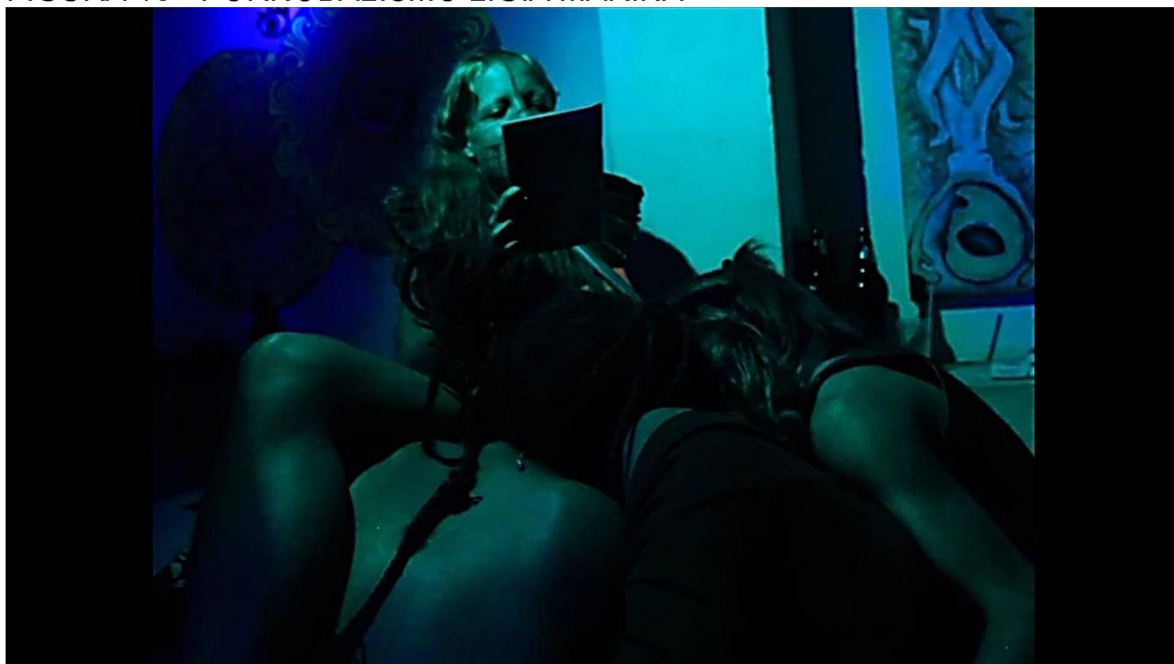
Com diferentes identidades sociais, constroem-se também diferentes enquadramentos da experiência social, com diferentes limites das molduras de seus esquemas primários, no qual a cada momento certos elementos serão destacados, enquanto outros serão deixados de fora do quadro, criando assim uma narrativa onde não apenas a monstrosidade dos artistas exerce o papel de mostrar-se, mas também, onde o próprio espectador será também ativo na construção do significado e do sentido das sexualidades representadas.

5.2 DIFERENTES MOLDURAS EM ATOS PORNÔS

As reflexões sobre corpo farão eco neste tópico que vai pensar a ideia proposta no capítulo 3 de ato pornô dentro das performances selecionadas. Assim, traz debates sobre sexo, prazer, corpo, arte e pornografia a partir dos artistas que estão sendo trabalhados e elucida a aplicação do ato pornô e suas características encontradas em campo.

Começa-se, então, pensando o trabalho “pornobalismo”, de Ligia Marina, que lê um excerto sobre as ideias tupinambás e seu massacre, enquanto é masturbada por três pessoas, que fazem sexo oral. Entre risadas devido ao prazer da masturbação, algumas desconcentrações pela junção de coisas e alguns momentos de raiva pela potência do texto, a artista nos mostra uma mescla de emoções, por vezes contraditórias, que falam justamente sobre o ato pornô, que vai pensar o sexo não só na chave das ejaculações e prazeres, mas também sobre o misto de sentimentos intensos que não se separam de forma mecânica dos sujeitos.

FIGURA 13 - PORNOBALISMO LIGIA MARINA



FONTE: Vídeo Pornobalismo (2017)

A performance de Lúcia Marina, acompanhada de diversos outros performers, traz a cena a junção de sentimentos que todos os artistas deste

campo, em algum nível, buscam retratar em suas performances. Essas sensações são ambíguas, contraditórias e diferentes de uma pornografia tradicional, cujo único intuito é excitar até chegar ao gozo. As performances trazem diferentes sensações, situadas entre nojo, prazer, raiva, choque, revolta, alegria, entre outras.

O pornobalismo vai falar sobre massacre indígena, dor, prazer e cultura, enquanto três pessoas fazem sexo oral em Lígia. A imagem nos remete até mesmo a um ritual canibal, com o movimento da cabeça daqueles que estão ajoelhados na frente da performer. Interessante ressaltar que nos momentos de maior prazer, em que a performer demonstra satisfação pelo sexo oral, a plateia vibra em concordância com o momento. Essa conexão entre ato e público remete a diferentes processos, mas traz o traço central de uma das características da performance, sua imprevisibilidade.

A alegria e excitação da performer traz consigo outro processo de contradição e ambiguidade, deixando algo simbolicamente perturbador no ar, agregando a cena de sexo oral ao tema canibalista do poema que está sendo lido. Assim, o sexo oral é o óbvio prazer, mas é também o ponto central do tema que a performance veicula.

Nesse sentido, das contradições de expressões e sentidos do ato, Diana demonstra processos similares à proposta performática de Ligia Marina, mas com abordagem diferente, trazendo os principais elementos do pornoterrorismo:

FIGURA 14 - PORNOTERRORISMO



FONTE: Pornoterrorismo.com

Similar à performance feita por Ligia Marina, o ato pornô de Torres também faz o processo de contradição entre excitação e violência, agregando duas vertentes que em discursos prescritivos sobre sexo e sexualidade seriam opostas. A violência aparece enquanto simbólico junto ao sexo e ao prazer. Ao observar a foto acima, engessada com o pênis no centro de sua figura, a performer flerta com diferentes imaginários, desde a centralidade fálica, até o engessamento das normas sexuais.

É interessante ressaltar que um dos atos mais populares que Diana Torres realiza é a performance com masturbação em praças públicas. A proposta central da performer é quebrar tabus sobre sexualidade e proibições

que envolvem o prazer, tirando o sexo do privado, do escondido, do proibido e levando-o ao público. Essa técnica dialoga diretamente com a proposta de Bey, em seu texto-manifesto, *Terrorismo Poético* (TP). O autor propõe a artistas que tirem suas performances de lugares previsíveis e levem até espaços onde as pessoas não compreendam o que está acontecendo. “Não faça TP para outros artistas, faça-o para aquelas pessoas que não perceberão (pelo menos não imediatamente) que aquilo que você fez é arte.” (BEY, 2003, p. 07).

Aprofundando esta ideia, pode-se conectá-la com a antiarte dadaísta, que conseguiu fazer uma arte que foi, *a priori*, recusada dentro das Instituições de Arte, assim como Oiticica quando sua ocupação, Parangolés, foi expulsa de dentro do museu. Então, essa ideia de transgredir os limites do possível e do previsível é um traço há muito compartilhado pela anti-arte e, atualmente, partilhado pelo anarquismo, como visto na proposta de Hakim Bey.

Assim, o terrorismo poético de Bey, o pornoterrorismo de Diana e a trajetória da antiarte vem falar sobre a imprevisibilidade, uma característica vista tanto na performance, como na definição do conceito de monstruosidade, usando da fluidez das identidade e culturas (pós)modernas como uma forma possível de criar e performar.

Para criar este ato pornô antiartístico e imprevisível, Torres vai também fazer uso do recurso, já citado anteriormente, que são seus pornopoemas recitados ou lidos durante as performances. Algumas vezes, os textos escritos pela performer são retirados de dentro de sua vagina por meio de um *fisting* e depois lidos entre gemidos e palavrões.

Mi vagina
Mi vagina se estremece de placer,
no tengo más fronteras para contenerte
que estas frágliles paredes rugosas.

Mi vagina clama una venganza que no es mía,
ni tuya, ni de las dos juntas.

Mi vagina reclama la sed de la victoria
sobre tus alas cerradas sobre mí.

Mi vagina se hace vaina
sobre tu gusano-mariposa
y te permite el vuelo,
aunque tus alas se pudrieron hace tiempo.

Mi vagina consiste en un truco de magia,
si haces sshsssss,

me saco un conejo
que no se llama Venus,
ni Marte, ni Mercurio
y que nunca come zanahorias.

Mi vagina clama sangre,
pero no tu sangre ni la mía,
ni la de las dos juntas,
sino sangre, sangre a secas,
de cordero, de sacrificio lunar.

Mi vagina asesina,
como una planta carnívora,
desea a las moscas,
atrapar entre los labios que la amurallan
finos corazones de insecto
y plumas de ala de paloma.

Mi vagina se muere de soledad
como una vagón abandonado,
sola en su agujero,
pálida en su húmeda oscuridad.⁸⁵

As palavras de ordem de cunho feminista estão sempre presentes no texto de Diana, enquanto no pornobalismo de Marina se vê a temática da cultura e interculturalidade como base, aqui expressões como “meu corpo”, “minha vagina”, “meu prazer”, trazem a proposta feminista “meu corpo, minhas regras”. Em contrapartida, as palavras como “saco” ou “macho” vem acompanhadas entonações de raiva, violência ou desprezo. Tanto o pornopoema, como o pornobalismo traz o elemento da leitura como parte do imaginário pornográfico que constrói o ato.

Não apenas os textos, mas os elementos físicos utilizados pela performer representam também alguma instituição ou algo que oprime ou manipula a artista, como imagens de santas e crucifixos para uso de penetração ou para serem quebrados no palco. Os dildos são elementos muito presentes em suas performances, para seu prazer e o prazer de assistentes de palco, mas também para simbolizar um papel de transgressão ao pensar como as ciências médicas usaram dildos como forma de controle da chamada histeria feminina, que foi também motivo de perseguição e aprisionamento de mulheres, não só em instituições de controle, mas em seus próprios corpos, as impossibilitando de expressar seu prazer.

⁸⁵ TORRES, Diana. Pornopoema Mi Vagina. Disponível em: <<https://pornoterrorismo.com/lee/pornopoemas/>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

Paul Preciado, com quem Diana Torres tem parcerias teóricas e práticas, aponta o potencial transgressor do uso dos dildos contra o que chama de “sistema sexo/gênero”. Preciado chama essa relação subversiva de dildotectônica que “propõe identificar as tecnologias de resistências (que, por extensão, chamar-se-á de dildo) e os momentos de ruptura da cadeia de produção corpo-prazer-benefício-corpo nas culturas sexuais hetero e queer.” (PRECIADO, 2014, p. 49).

Nesse ponto, é interessante que se trace uma conexão com o Coletivo Coiote, que usa de simbologias muito similares ao que faz Diana, como visto na figura acima. Durante da Marcha das Vadias em 2013 que culminou com a visita do alto sacerdote da igreja católica ao Brasil, o Coletivo atuou no Rio de Janeiro. A imagem de uma dupla de mascarados, com rostos cobertos e corpos nus, vestindo somente um tapa-sexo com o desenho de cruzes cobrindo os genitais, mas com bundas a mostra e palavras escritas no peito, tomou um pequeno espaço da passeata de feministas. Os performers portavam imagens de santas e um batuque quase improvisado ao fundo os acompanhava no meio de uma pequena roda feita por outros sujeitos de mãos dadas. Enquanto um dos performers se masturbava com a cabeça da Virgem Maria no ritmo do batuque e outro entoava um funk intitulado “Chama a Revolta” do grupo Anarkofunk. O uso desse recurso aqui é similar aos pornopoemas de Torres ou ao texto de Marina. A performance segue este ritmo, revezando atuações entre o canto e a masturbação com as imagens e cruzes dispostas na roda. Ao final, o Coletivo quebra as imagens de santos, antes utilizados como “dildos”, enquanto empunham cruzes de madeira.

FIGURA 15 - COLETIVO COIOTE NA MARCHA DAS VADIAS EM 2013



FONTE: Portal G1 (2013).

Ao expor prazer e religião, tanto Diana, quanto Coiote e Pêdra trazem à cena uma proposta de problematizar o ato pornô, mas também os limites colocados pelas religiões, em especial as cristãs, sobre os corpos, sexualidades e desejos dos sujeitos. Aliar pornografia e religião é uma parte importante das performances ativistas, não só por tirar a pornografia de um lugar somente de sexo e prazer, mas também por trazer um tanto de profanidade para a religião.

Essa conexão entre prazer e religião não é nova nas artes, como apresentado na performance de La Congelada de Uva no capítulo de abertura desta tese. A antiarte, em particular, aliada a performance, tem feito uso frequente de símbolos e práticas que desafiam a religião enquanto prática discursiva prescritiva.

Recentemente, diversas polêmicas tomaram o mundo das artes no Brasil em relação as disputas narrativas com a religião, como a encenação de

Jesus feita por uma travesti⁸⁶, que gerou revolta entre muitos religiosos cristãos. Outro debate que envolveu as instâncias jurídicas se deu com a artista Ana Smile, que transformava imagens de santos em super heróis, cujo trabalho de criação, divulgação e venda de suas obras foi proibido pela Vara Cível de Goiânia, em 2016. A proibição veio após uma denúncia feita pela arquidiocese da cidade, que depois do veredito se manifestou em nota dizendo que "a autora extrapolou, deliberadamente, o seu direito constitucional de livre manifestação de pensamento, ferindo o também direito constitucional da Igreja Católica, de inviolabilidade de consciência e crença"⁸⁷.

Esse processo de disputas entre discursos não é novidade e é sempre passível de grandes discussões em torno das liberdades de expressão e de pensamento, como traz a nota da Arquidiocese. Somente em 2018, recorrendo ao Tribunal de Justiça de Goiás, a artista teve permissão para voltar a produzir e vender suas imagens de santos em sua produção nomeada "Santa Blasfêmia".

Ao aliar religião e arte ativista, encontra-se um cenário que não cessa em gerar notícias de conflito. Ao incluir nessa mistura as sexualidades, o campo torna essas disputas ainda mais acirradas. A representação da religião como baliza da moral e dos bons costumes é parte do processo que leva a essas retomadas e revisões feitas pela arte ativista. Quando colocados face a face, mediados pelo Estado ou pelos discursos institucionais, os conflitos acabam por fomentar justamente a relação proposta por Foucault entre as produtividades discursivas:

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar. (FOUCAULT, 2012, p. 09)

⁸⁶ Mais informações disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/2017/10/05/o-debate-do-seculo-16-sobre-arte-e-religiao-esta-de-volta-no-brasil-de-2017_a_23233095/>. Acesso em: 13 mar 2018.

⁸⁷ Informação disponível em: <<http://g1.globo.com/goias/noticia/2016/06/juiz-proibe-artista-de-fazer-esculturas-de-santos-inspiradas-na-cultura-pop.html>>. Acesso em: 13 mar 2018.

É importante notar, então, nas disputas de discursos, o Coletivo Coiote faz uso do ato pornô enquanto forma de ressignificar o prazer e repensar as fronteiras da sexualidade. A proposta do Coletivo se concretiza ao colocar elementos, com seus corpos em exposição e com palavras de ordem em um espaço público, que nem sempre se associam: prazer-respeito-violência-religião. Assim, coloca-se as contradições normativas em um modo de discursividade única, formando a moldura narrativa do ato pornô.

Em outro ato pornô chamado “Que pode o corpo? Corpo-colônia”, Mombaça fala sobre os limites dos desejos, das sexualidades e dos corpos. A performance, por meio de sua narrativa, traz ao debate o simbólico de como os sujeitos são soterrados por limites sociais e culturais que impõe sobre os corpos limites e categorias prescritivas, nas quais os corpos se fazem e se refazem.

FIGURA 16 - QUE PODE O KORPO? – CORPO-COLÔNIA



FONTE: Vídeo Que Pode o Korpo? (2013).

Ao ficar de quatro no chão, enquanto Patrícia Tobias joga os pedregulhos em Jota, com sua bunda acima de sua cabeça coberta por um pano preto – visual que se aproxima da estética vista no Coletivo Coiote – Jota também recita um texto, ponto em comum entre todos até aqui, onde com voz alta e potente, fala sobre os corpos e desejos.

Os atos pornô de todos os artistas deste campo se compõem de uma diversidade de elementos. Alguns trabalham diretamente com uma quebra do imaginário da pornografia *mainstream*, numa proposta de rearticulação de seus elementos, como o uso dos dildos de Diana, ou as cruces de Coiote, ou a leitura pornográfica de Ligia Marina. Mombaça, contudo, não está criticando diretamente a pornografia convencional, mas criando um cenário onde a crítica já está feita de antemão, valendo-se de outras referências de nudez e corpo. Nesse sentido, compreende-se que o ato pornô acontece na intermediação dos elementos, corpo, prazer, desejo e imaginário pornográfico, e isso leva ao ato em si, que é tanto o agir quanto o atuar em um dado momento, que pode ser um contínuo ou um momento específico.

Dessa forma, o ato pornô flerta com elementos que podem ser vistos como sexuais, ou que podem ser usados como sexuais, mesmo não o sendo inicialmente. Também usará de um imaginário do erótico, beirando aquilo que é considerado aceitável nas expressões da sexualidade, mas transgredindo seu sentido dentro dos contextos em que se performa.

Seja pelo poema, seja pela música, seja pelo manifesto, todos os artistas trazem de alguma forma suas ideias expressas em texto, o que possibilita compreender o *background* do ato pornô. Sendo assim, nem todo ato pornô será, necessariamente, pornográfico, pois ele pode ultrapassar as fronteiras do que é entendido como pornográfico, transformando-se nesse espaço discursivo de difícil definição e imprevisibilidade quase um reflexo discursivo da monstruosidade dos performers.

5.3 AÇÃO DIRETA

Um dos pontos importantes para se compreender tanto a abordagem da performance usada pelo campo, como a das sexualidades, é pensar o conceito e a proposta de ação direta. Durante a análise de conteúdo do livro Pornoterrorismo (TORRES, 2014), selecionando os trechos principais, retirando informações dentro das categorias de análise, entre outros processos, constatou-se que Diana Torres narra, desde o início de sua vida, relatos sobre sexualidade – desde as descobertas dos seus desejos, chegando ao

conhecimento dos limites sociais e culturais sobre sua sexualidade e, finalmente, a criação do pornoterrorismo. A autora e performer defende que:

O pornoterrorismo é ação e conceito. As ações requerem que nos empoderemos da experiência, enquanto os conceitos projetam seu significado no tempo abrindo a possibilidade de que, em algum momento, se questione sua aplicação, pervertendo e mudando a outro contexto. (...) a criação de um conceito e sua encarnação em ação também pode chegar a mudar as normas, descontextualizar hábitos, inventar rituais heréticos e fazer-nos atuar sem dar explicações. Então, é quando se reinventa a ação, chegando ao que a filosofia chama de ressignificação. (TORRES, 2014, p. 10, tradução livre⁸⁸).

A ideia de Diana, ao criar o pornoterrorismo, era servir como uma “arma pessoal” para lutar contra as coisas que a feriam e que a violavam, ou para demonstrar outras vias de ação. Contudo, a performer tinha a ideia de que o pornoterrorismo reverberaria através de diferentes mudanças e adaptações aos diferentes contextos locais e culturais que alcançasse. Nota-se que a performer veicula o pornoterrorismo como uma arma pessoal, parte dela e de sua subjetividade. No entanto, o pornoterrorismo se tornou uma categoria, inspiração para uma forma de fazer e de diferenciar alguns tipos de ações performáticas.

No Manifesto Pornoterrorista⁸⁹, Diana define sua ideia enquanto uma contra-arte, e em um dos parágrafos finais afirma: “como o pornoterrorismo é contraditório, não crê em manifestos”⁹⁰. Essa ideia de contra-arte e a descrença nos manifestos já tem um longo percurso dentro das manifestações antiartísticas que foram trabalhadas no início deste trabalho. Muito similar ao posicionamento do Manifesto Dada escrito em 1918 por Tzara, Torres mostra sua descrença na palavra escrita, mas ainda assim faz seu uso estratégico.

É importante pontuar que manifestos fazem parte dos referenciais de diferentes mundos das artes e antiartes, que começaram a aparecer em 1909

⁸⁸ Original: El pornoterrorismo es acción y concepto. Las acciones requieren de la experiencia para empoderarnos, mientras que los conceptos proyectan su significado en el tiempo abriendo la posibilidad de que, en algún momento, se cuestione su aplicación, pervirtiéndolo o desplazándolo a otro contexto. Y allí reside su potencial.

⁸⁹ Disponível em: <<https://pornoterrorismo.com/lee/manifesto-pornoterrorista/>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

⁹⁰ Idem.

desde o Manifesto Futurista⁹¹, e sempre tiveram um caráter de literatura com aspectos políticos e militantes:

(...) entendendo o manifesto artístico não apenas como teorização de um tipo específico de fazer artístico, mas como etapa da própria ação artística, corroborando para o significado da obra de arte proposta, afirma-se a relevância em investigar qual o papel da performatividade inerente ao manifesto artístico no estatuto da obra de arte fundada em tal manifesto, quanto ao diálogo exercido com o mundo da arte. (SILVA, 2016, p. 2).

Partindo da perspectiva de Silva, pode-se compreender o manifesto como um dos processos de formação de um corpus de reflexão sobre o movimento artístico, ou mesmo antiartístico. O manifesto acaba por elucidar e pontuar as questões centrais que o artista busca com seu trabalho.

Para compreender os elementos propostos para construção do pornoterrorismo, analisou-se o seu manifesto por meio da análise de conteúdo: onde se destacaram o uso constante dos termos, pornoterrorismo, pornoterrorista e guerra, assim com a repetição significativa das palavras poder, performance e inimigos.

Dessa técnica, consegue-se extrair algumas questões. O pornoterrorismo vai se colocar em oposição, buscando se afastar daquilo que considera nocivo, normativo ou prescritivo, da mesma forma que fizeram os neoconcretistas ao se afastar dos dadaístas em seu manifesto, pontuando que sua construção vai além do já construído.

Assim, o manifesto pornoterrorista segue um caminho já conhecido na antiarte, de se afastar discursivamente do que sua proposta não concorda, não articula ou não aceita. Há uma construção de referenciais e de limites discursivos, dando forma à narrativa. As referências diretas colocadas por Torres no Manifesto Pornoterrorista servem somente como pano de fundo para compreender esse movimento.

Para adentrar à análise, então, a primeira definição e afirmação da performer é colocar o pornoterrorismo como uma forma de ação direta, termo que é usado pela autora como sinônimo de performance. É interessante perceber que a ação direta de Torres é uma forma de ação que se vê

⁹¹ Foi um movimento artístico e literário iniciado em 1909, exaltavam a guerra, a violência, os avanços tecnológicos e rejeitavam moralidades sociais. Para maiores informações: FABRIS, Annateresa. Futurismo: uma poética da modernidade. Editora Perspectiva, 1987.

compartilhada entre diferentes propostas anarquistas, como o periódico Ação Direta, de José Oiticica, adotando a forma escrita, ou então a ação direta dos *Motherfuckers*, com distribuição de flyers e ocupações ou passeatas.

No mesmo período em que Diana propõe sua ação direta pela via da performance, a tática *black bloc* faz uso da mesma forma de atuação. Partindo também de bases anarquistas, assim como Torres, a tática tem fins diferentes, buscando atacar o Estado e o capitalismo como alvos centrais de sua atuação:

o sentido das ações da tática é o de provocar um debate, chamar a atenção, abrir espaço, fortalecer aqueles que estão dispostos a falar sobre política, e para transmitir essa mensagem e cumprir esses objetivos, a tática age na mesma chave do espetáculo midiático, na medida em que busca introduzir um contra espetáculo, um contra discurso que, ainda que dependente do discurso oficial, busca subvertê-lo, denunciá-lo por seus próprios meios, por exemplo, chamando a atenção da mídia para que esta não tenha escolha a não ser cobrir as manifestações onde ela própria é criticada, ou ainda revidar com violência a violência policial, para que a brutalidade da repressão fique evidente. (OLIVA, 2017, p. 117).

Assim, historicamente a ação direta tem sido usada como tática anarquista de manifestação, seja ela escrita ou performática. A afinidade de elementos entre as táticas contemporâneas, como o pornoterrorismo e a *black bloc* demonstram um traço da antiarte que está sendo produzida atualmente, em diálogo com as antiartes anarquistas do passado, mas trazendo a performance como meio central de ação.

Defende-se, então, que essa similaridade entre atos de ação performática direta são parte de um processo que funde os traços da (pós)modernidade com as possibilidades da performance. Tal proposta de atuação tem em uma de suas características centrais a instabilidade e imprevisibilidade (HALL, 2006), pois, mesmo ao se pensar em todos os pontos de uma performance ativista, a possibilidade de que algo saia do esperado é sempre palpável e presente, mesmo que não se concretize. Essa sensação de insegurança que a técnica da performance traz é muito similar às sensações da contemporaneidade trazidas desde o início do texto: a não fixidez, as múltiplas possibilidades, a flexibilidade de limites e a identidade fragmentada. Pode-se compreender, portanto, a performance ativista, na forma de ação direta, como reflexo e expressão dos tempos dessa (pós)modernidade contemporânea.

5.4 A CONSTRUÇÃO DE POSSIBILIDADES SUBVERSIVAS – CONTRASSEXUALIDADE, DISCURSIVIDADES E MONSTRUOSIDADE

Por fim, a cada passo deste capítulo, desde a reflexão sobre a pós-modernidade e a interculturalidade, passando por corpo e monstrosidade, aprofundando-se na proposta de ato pornô e finalizando com a ação direta, buscou-se trazer para a análise diferentes abordagens, ou melhor, diferentes molduras que pudessem proporcionar uma maior compreensão do tema aqui desenvolvido:

Em outras palavras, os participantes seguem uma linha de atividade – uma trama narrativa – ao longo de uma série de acontecimentos que são tratados como fora de quadro, subordinados desta maneira particular àquilo que veio a ser definido como a ação principal. (GOFFMAN, 2012, p.254).

Compreende-se, dessa forma, que a moldura construída aqui focou em alguns traços, elencados como principais para compreender as narrativas das sexualidades apresentadas aqui. Reconhece-se a possibilidade de se fazer outros trabalhos que abordem outros marcadores sobre o mesmo objeto desta tese, mas a escolha das categorias e conceitos trabalhados aqui não se deu de forma aleatória, mas seguindo uma metodologia clara e bem definida para sua seleção e posterior análise, como se apresentou no decorrer do texto.

A questão que ainda nos falta abordar é: de qual(is) sexualidade(s) fala o campo? O que as narrativas de sexualidade do campo expressam sobre a contemporaneidade? Quais ramificações são possíveis a partir das análises colocadas aqui?

Weeks, Foucault, Segdwick, Butler, Preciado, Halberstam, para citar apenas alguns, já se desdobraram amplamente em falar de sexualidade. De diferentes perspectivas, a construção de discursos generificados e posicionados sobre sexualidade há muito tem construído novas formas de pensar, inspirando, ao mesmo tempo em que são inspirados, pelas mais diferentes práticas sociais e culturais.

A sociologia, enquanto construção de um saber científico, vai olhar para as sexualidades como “um dos eixos de organização política e hierarquização coletiva.” (MISKOLCI, 2014, p. 14). Assim, a sociologia

questiona as práticas e discursos de separação, as formas de hierarquização das sexualidades, as fronteiras, os focos heteronormativos e a exclusão das diferenças.

A sexualidade é um tema que está constantemente sendo olhado, debatido, analisado e (re)construído, buscando nas perspectivas mais críticas as possibilidades e as críticas que foram e ainda precisam ser construídas. O campo e o debate que aqui foram colocados encaixam-se na possibilidade de olhar para o passado, enquanto movimento histórico, seja a partir da arte, seja a partir dos movimentos sociais, e relacionar com o momento de construção de possibilidades subversivas para a atualidade.

É importante notar que os pontos ressaltados durante o trabalho trazem para a sexualidade desde debates sobre as artes até debates sobre gênero e corpo. A multiplicidade dessas relações coloca este trabalho ao lado de outros que promovem: “uma teoria social não-heterossexista e que, portanto, reconhece a sexualidade como um dos eixos centrais das relações de poder em nossa sociedade.” (MISKOLCI, 2014, p. 17). Isso implica na construção de um conhecimento que proporcione outras narrativas acadêmicas sobre o tema e que olhe para o campo através das lentes das teorias queer e desconstrutivistas.

De tal modo, pode-se olhar para a sexualidade prescritiva como uma construção heterocentrada, ou seja, que tem como valores de base os contratos heterossexuais, o que se refere a uma forma de organização social que se vive e se aprende. Este aprendizado acontece através do processo de performatividade, já trabalhado anteriormente, cujas normas são prescritas antes aos sujeitos e aparecem em seus corpos, sexos e gênero como verdade. (BUTLER, 2010).

No campo visto aqui, contudo, há uma nova proposta que busca olhar as sexualidades com todas as contradições e subversões possíveis, onde o corpo não será somente a materialidade humana, mas o hibridismo monstruoso. A pornografia não será mais a excitação heterossexual, mas um ato pornô que envolve coisas para além do gozo. Vai olhar para a performance ativista como o meio possível de expressar o que Paul Preciado chama de “contrassexualidade”. Essa ideia propõe revirar a sexualidade, tomando os discursos normativos como ponto de partida para subversão:

O nome contrassexualidade provém indiretamente de Michel Foucault, para quem a forma mais eficaz de resistência à produção disciplinar da sexualidade em nossas sociedades liberais não é a luta contra a proibição (como aquela proposta pelos movimentos de liberação sexual antirrepressivos dos anos setenta), e sim a contraproductividade, isto é, a produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna. As práticas contrassexuais que aqui serão propostas devem ser compreendidas como tecnologias de resistência, dito de outra maneira, como formas de contradisciplina sexual. A contrassexualidade é também uma teoria do corpo que se situa fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade. Ela define a sexualidade como tecnologia, e considera que os diferentes elementos do sistema sexo/gênero denominados "homem", "mulher", "homossexual", "heterossexual", "transexual", bem como suas praticas e identidades sexuais, não passam de maquillas, produtos, instrumentos, aparelhos, truques, próteses, redes, aplicações, programas, conexões, fluxos de energia e de informação, interrupções e interruptores, chaves, equipamentos, formatas, acidentes, detritos, mecanismos, usos, desvios... (PRECIADO, 2014, p. 22-23).

A contrassexualidade, então, inspirada em Foucault, em direto diálogo com Butler, é uma forma de usar as tecnologias da sexualidade através da criatividade e da proposição. Como se viu em campo, desde os manifestos, passando pelas performances, pelos atos, pelas músicas e textos, tudo são propostas que pensam como sair dos binários, como burlar a heteronormatividade e como se opor aos discursos normativos das sexualidades.

Dessa forma, embora nem sempre eficaz e cheia de contradições, a sexualidade é um monstro difícil de capturar, sempre em mutação, que faz parte da cultura e pode ser transformada e colocada em conflito. A prática discursiva proposta pelos sujeitos é encarada como fruto de um processo de (pós)modernidade cultural que se vale das contradições para propor outras formas de olhar a sexualidade a partir da contrassexualidade, transformando as normas discursivas em abordagens monstruosas tanto do eu, quanto do coletivo.

6 “HAY UN SILENCIO QUE SE ME HACE ETERNO” – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Penso que é importante começar apontando os imensos desafios em escrever as considerações finais de um tema que tanto afeta a pesquisadora – embora isso não seja negativo. Pelo contrário, foi o que me motivou a continuar escrevendo. Em diversos momentos foram necessárias intervenções, passos atrás, retomadas e recomeços. Assim, terminar o que se recomeçou tantas vezes parece deixar quase um vazio.

Acredito que a Sociologia foi uma área generosa para análise de um objeto que tem tantas particularidades e ramificações, e por isso é importante construir essas considerações finais, para permitir outros recomeços de outras pesquisadoras e pesquisadores novos e curiosos que virão por aí.

Pensar os discursos da sexualidade fez parte de minha trajetória acadêmica desde o início. Perguntar sobre o sexo, como acontecia, o que acontecia, como poderia ser diferente, foi o que motivou a menina da graduação a tentar o mestrado, duas vezes, não desistindo da ideia da pornografia. Foi também o que motivou essa jovem pesquisadora de 30 anos a terminar o texto de doutorado.

Um doutorado em Sociologia exige toda a dedicação e esforço que alguém seja capaz de lançar mão, desafiando limites intelectuais, físicos e emocionais, e por isso é tão importante ter passado esse percurso estudando sexualidades, abrindo as ideias, renovando as palavras e tentando compreender os conceitos. A performance ativista foi uma surpresa enriquecedora que possibilitou olhar para as organizações discursivas de uma forma nova dentro de minha trajetória. Estudar campos subversivos não permite que a pesquisadora termine os 4 anos de percurso intelectual da mesma forma que começou, exatamente por impactar tanto na subjetividade.

Embora, às vezes, a palavra subversão ou subversivo assemelhe-se demais a revolucionário, quero ressaltar que vejo formas interessantes, e não tão óbvias, de subversão no campo – ao mesmo tempo em que a revolução parece, neste momento da análise, uma outra categoria completamente distante. No começo da tese esperava, de certa forma, encontrar esse viés da revolução. Porém, seguindo a linha histórica e sociológica traçada, percebo

que a construção antiartística do pornoterrorismo e das performances brasileiras são parte de um discurso subversivo importante e moderno, que chega no que se chamou aqui de (pós)modernidade, com características particulares como o funk, a nudez, a performance, que nublam as fronteiras discursivas de gênero e que constroem narrativas subversivas da sexualidade – reflexão que dá título a este trabalho.

As políticas culturais do contemporâneo têm passado por tensões fortes devido ao momento de conservadorismo político e midiático no qual diversos países, incluindo o Brasil, se encontram. Considera-se, dessa forma, este contexto como um dos pontos mais fortes deste trabalho, que, por fim, acabou por compreender como acontecem as atuações artísticas sobre sexualidades em tempos de resistência. Talvez, possa se argumentar que a resistência sempre foi necessária, assim como a subversão. Mas a proposta é olhar para este momento de características peculiares da (pós)modernidade e da interculturalidade como parte da moldura que promove a diferença da resistência no momento atual.

As dinâmicas de distribuição do poder político não falam só sobre altos cargos do Estado, mas de uma população que os elege. Não é sem consequência o Brasil ter se deparado, em 2014, com a eleição do congresso mais conservador desde os idos de 1964⁹², e isso é pinçado apenas como um exemplo das particularidades da atualidade. Dessa forma, olhar para as subversões desses artistas foi um caminho frutífero para compreender algumas inquietações. Como diria Alice Walker (2010): "Hard times require furious dancing".

Passar do pornô feminista *mainstream* para pesquisar movimentos que lidavam diretamente com o público e traziam narrativas ativistas possibilitou observar algumas dinâmicas históricas, sociais e culturais que podem oferecer uma leitura interessante sobre sexualidades e contemporaneidades.

Parece-me que, ao articular o discurso da antiarte ou contra-arte em contato com a monstrosidade e sexualidade, dispõe-se de algumas ferramentas complexas que possibilitam compreender o que está de fora dos discursos normativos da atualidade. Isso não só em termos de práticas, como o

⁹² Informações disponíveis em: <<http://politica.estadao.com.br/noticias/eleicoes,congresso-eleito-e-o-mais-conservador-desde-1964-afirma-diap,1572528>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

squirting e a *desCUlonización*, mas também em termos de molduras contemporâneas.

As sexualidades monstruosas, ao lidar com a arte, tomaram um formato de movimento contrário, que buscou se separar de discursos normativos, ao mesmo tempo que possibilitou diálogo com algumas instituições, como o concurso do prêmio Pipa do qual participou Mattiuzzi. Mesmo situados num movimento que vai contra as artes sublimadas e pouco ativistas, os performers do campo mantêm alguns contatos com a arte e a academia, enquanto resistência e militância, e até como fonte de renda, para atuar.

Dessa forma, a antiarte contemporânea continua como um ponto de fusão e crítica à instituição artística, mas também mantém diálogo ativo com a mesma – mesmo que seja para um diálogo aos berros, com denúncias e propostas. Nesse ponto é importante pontuar que as narrativas da sexualidade dentro da performance ativista colocam-se como uma fonte de propostas, desconstruções e análises sobre si mesma e sobre o espaço-tempo em que se encontra.

Dentro das principais narrativas encontra-se a questão do corpo: como se olha, se goza, se revela o corpo da performance ativista. Também se traz, mesmo como pano de fundo, a ideia de ressignificar ou ressituar a pornografia. Enquanto um imaginário que continua moldando os desejos, tal expressão é útil não só para compreender o que se entende como sexo normativo, mas também para usar de sua construção narrativa para expressar o que escapa das prescrições.

Nesse ponto, faz-se importante retomar a hipótese colocada no início do texto, que tinha como ideia central pensar que as performances ativistas possibilitavam enxergar outras narrativas da sexualidade ao subverter as ordens discursivas. Viu-se, durante o trabalho, que há uma subversão que usa das próprias prescrições e das falhas nas construções discursivas para apresentar outros formatos de corpos, de pornografia, de desejos e prazeres, aliando coisas que, normativamente, seriam improváveis, como sangue, dor, violência, militância, entre outros.

Todos os artistas trabalhados constroem suas poéticas a partir de profundos refinamentos e conexões teóricas, possibilitando análises

aprofundadas e complexas de suas expressões de sexualidade, que quebram com os binarismos e colocam outras relações como parte dessa construção – como as relações étnico-raciais, as relações de gênero, relações de possibilidades corporais e de abjeção, ou como sugerido neste trabalho, de monstrosidades.

Ao se construir a moldura aqui apresentada pelo caminho da antiarte, desde o Dadaísmo, alcançou-se uma narrativa que conecta as sexualidades com um processo sócio-histórico que já tinha traçado oposição ao mercado, ao sexo, ao que se pode chamar de fetiche do corpo (no uso marxista do termo), às construções prescritivas do que é ou não arte, enfim, uma oposição à própria arte enquanto forma de mercado e de segregação.

Há um panorama atual, contudo, que possibilitou olhar para a performance ativista brasileira e o pornoterrorismo de forma especial, que se chamou de (pós)modernidade e interculturalidade. Fenômenos de formação e também de transgressão das características da sociedade atual, como a quebra na ordem espaço-tempo, a flexibilidade e mobilidade de culturas e conexões e a interculturalidade que permite diálogos entre diferentes culturas e, também, a oposição de uma história e epistemologia unicamente ocidentais para se pensar as construções discursivas.

Dessa forma, ao olhar para as performances de Pêdra Costa, Jota Mombaça, Geni Granados, Michelle Mattiuzi, Ligia Marina, Coletivo Coiote, Elton Panamby, Filipe Espindola e Diana Torres pode-se observar as diferentes dinâmicas das diferenças, tanto de separação quanto de aproximação entre construções discursivas, algumas vezes opostas, outras contínuas.

O campo possibilitou então compreender a contemporaneidade como um momento de contradições e subversões, um fenômeno que se aloca na (pós)modernidade e faz uso da interculturalidade como base para repensar práticas e epistemologias. Dessa forma, pode-se dizer que as políticas de identidade da (pós)modernidade possibilitam, pela sua mobilidade e diferentes conexões, promover uma subversão dos imaginários discursivos, sejam artísticos, sociais ou culturais, através de construções narrativas que trazem os sujeitos e suas reflexões monstruosas para o centro de políticas culturais decoloniais. Sugere-se aqui a retomada da história a partir de novos

marcadores, assim como, a apresentação dos sujeitos monstros e reflexões sobre a cultura como processos híbridos.

As narrativas das sexualidades latinas trazem consigo processos de descolonização da cultura e processos de flexibilidade, frutos de articulações pós-modernas, possibilitando enxergar as subversões discursivas e as contradições nas diferentes construções. Seja pelo funk, que traz sujeitos abjetos para a cena e exige respeito, como a música de Solange:

Travesti é uma boneca luxuosa
É uma mona poderosa
Uma guerreira corajosa
Não se curva a essa sociedade burra
Que só sabe dizer não
Ao que tá fora do padrão
Travesti toca fogo no armário
E não é como as mariconas
Que é um bando de otário
Travesti toma hormônio e bota peito
E merece mais respeito
Pra poder viver direito
(Solange tô aberta, Respeito às travestis).

Seja pelos poemas de Diana Torres, que trazem uma relação de sensações e conexões entre seu corpo, as restrições e possibilidades dentro dos processos de *embodiment*:

Mi vagina se estremece de placer,
Minha vagina estremece de prazer,
no tengo más fronteras para contenerte
Não tenho mais fronteiras para te conter
que estas frágeis paredes rugosas.
Que Essas frágeis paredes rugosas.
Mi vagina clama una venganza que no es mía,
Minha vagina pede uma vingança que não é minha,
ni tuya, ni de las dos juntas.
Nem sua, nem de nós duas juntas.
Mi vagina reclama la sed de la victoria
Minha vagina reivindica a sede da vitória
sobre tus alas cerradas sobre mí.
Sobre tuas asas fechadas sobre mim.
Mi vagina se hace vaina
Minha vagina se torna bainha
sobre tu gusano-mariposa
Da tua crisálida
y te permite el vuelo,
e te permite voar,
aunque tus alas se pudrieron hace tiempo.
Mesmo que tuas asas apodreceram faz tempo.
Mi vagina consiste en un truco de magia,
Minha vagina é um truque de mágica,
si haces sshssssss,

*Se você fizer ssshssssssss,
 me saco un conejo
 Eu puxo um coelho
 que no se llama Venus,
 Que não se chama Venus,
 ni Marte, ni Mercurio
 Nem marte, nem mercurio
 y que nunca come zanahorias.
 E que nunca come cenouras
 Mi vagina clama sangre,
 Minha vagina pede sangue,
 pero no tu sangre ni la mía,
 mas não é seu sangue nem o meu,
 ni la de las dos juntas,
 nem de nós duas juntas,
 sino sangre, sangre a secas,
 Mas sim sangue, sangue a seco,
 de cordero, de sacrificio lunar.
 de um cordeiro, sacrificado ao luar.*
 (Trecho do poema *Mi Vagina*, escrito por Diana Torres, com tradução livre).

Modos que possibilitam a múltipla expressão de sentimentos e de construções do eu, assim como expressões do coletivo. Assim, cada um dos excertos trazem diferentes expressões das contrassexualidades propostas que impactam no corpo, no sexo, no desejo, no social e no cultural, como formas de tensionamento e questionamento de outras produções que se ancoram em ramificações diversas do passado, como uma inspiração e base para a criatividade em uso para novas possibilidades.

Mesmo com estas possibilidades, contudo, é importante ressaltar que, como diz Lauretis sobre as tecnologias de gênero, os sujeitos estão sempre dentro e fora das normas. Ao pensar essa circulação, é importante compreender que os devires inalcançáveis de gênero e sexualidade também são devires de transgressão, justamente pela lógica das ordens discursivas. Ao compreender as narrativas das sexualidades identifica-se o que subvertem; todavia, a própria subversão faz parte do contato com o que é normativo e prescritivo.

Finalmente, o título das considerações finais se localiza neste espaço, no espaço de silêncio do entremeio, no espaço de possibilidades. O silêncio é a sua porta de entrada, e continuará a proporcionar, na fissura dos discursos, possibilidades de subversão e contradição dentro das mobilidades e multiplicidades das construções do eu a partir das mais diferentes técnicas, como por exemplo, a performance ativista e o pornoterrorismo.

REFERÊNCIAS

ADELMAN, Miriam. Por Amor ou Por Dinheiro? Emoções, discursos, mercados. In: **Contemporânea**. n. 2, p. 117-138, 2011.

_____. Visões da Pós-modernidade: discursos e perspectivas teóricas. **Sociologias**, v. 11, n. 21, 2009.

_____; RUGGI, Lennita. Contemporary sociology and the body. In: **Sociopedia.isa**. 2012.

_____; _____. Sociology of the body. In: **Current Sociology**, v. 64, n. 6, p. 907-930. 2015.

ALMEIDA, Ligia Marina de. “Nós fizemos isso para vocês, brancos, saberem que nós existimos!”: imagens de luta dos povos originários do Brasil (2013-2015). 2016. 182f. **Dissertação** (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel. **Anticlericalismo y libertad de consciência**. Madrid: CEPC. 2002.

BAIGORRIA, Osvaldo. Estética y pensamiento anarquista - Aportes, límites y tensiones entre las vanguardias y los nuevos movimientos urbanos. In: **Questión**, vol. 1, n. 25, 2010.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963**: avant-garde, performance e o corpo efervescente. Rio de Janeiro: Rocco. 1999.

BARBALHO, Thiago. Solange Tô Aberta. In: **Revista Rosa**, #3. 2014. Disponível em: <<https://medium.com/revista-rosa-3/solange-to-aberta-a51c5bed42f2>>. Acesso em 10 out. 2017.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa, Portugal; Edições 70, 2009.

BAUMAN, Richard. Fundamentos da performance. In: **Sociedade e estado**, Brasília, v. 29, n. 3, p. 727-746, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000300004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 01 fev. 2018.

BBCBRASIL. Homem ataca urinol dadaísta com martelo em Paris. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/cultura/story/2006/01/060106_duchampataqueln.shtml>. Acesso em: 31 mar. 2018.

BECKER, Howard Saul. **Art Worlds**. Berkeley: University of California Press, 1982.

BELÉM, Elisa. A noção de embodiment e questões sobre atuação. In: **Sala Preta**, Brasil, v. 11, n. 1, p. 65-77, 2011. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57466/60456>>. Acesso em: 29 dez. 2017.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BEY, Hakim. **Caos** - Terrorismo Poético & Outros Crimes Exemplares. São Paulo: Ed. Conrad, 2003.

_____. **TAZ** (Zona Autônoma Temporária). Coletivo Sabotagem: Contra-cultura, s.d. Disponível em: <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/4a_aula/Hakim_Bey_TAZ.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2018.

BLAY, Eva Alterman; AVELAR, Lúcia. **50 Anos De Feminismo**: Argentina, Brasil E Chile. São Paulo: Edusp, 2017.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. O camponês e seu corpo. In: **Rev. Sociol. Polit.**, Curitiba, n. 26, p. 83-92, 2006.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo'. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CARGO COLLECTIVE. Jota Mombaca. Disponível em: <<http://cargocollective.com/jotamombaca/Jota-Mombaca>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

CARLSON, Marvin A. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CAROSIO, Alba (coord.). **Feminismo y cambio social en América Latina y el Caribe**. Buenos Aires: CLACSO. 2012

CHAIA, M. Ativismo – Política e Arte Hoje. In: **Aurora**. Revista de Arte, Mídia e Política. Número 1, 2007.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Textos de Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e Lygia Clark. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

COHEN, Jeffrey Jerome. **Pedagogia dos monstros** - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COLETIVO COIOTE. 14 de junho de 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/coletivocoiote/posts/1001818776532821>>. Acesso em: 18 nov. 2017.

CORREIA, Mariza. Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal. In: **Cadernos Pagu**, n. 16, p. 13-30, 2001.

COSTA, Jurandir Freire. O referente da identidade homossexual. In: PARKER, Richard e BARBOSA, R. M. (Orgs.). **Sexualidades Brasileiras**. Rio de Janeiro, Relume-Dumará; ABIA; IMS/UERJ, 1996.

COSTA, Pedra. O Corpo Nu, aqui, é o Corpo Imigrante. In: **Cena Queer**, 2013. Disponível em: <<http://cenaqueer.blogspot.com.br/2014/01/o-corpo-nu-aqui-e-o-corpo-imigrante.html>>. Acesso em: 10 mai. 2017.

_____. Periferiacentroperiferia. In: **Sub – O que há onde ninguém pode enxergar?** 2010. Disponível em: <<http://pedrapedro.blogspot.com.br/2010/05/periferiacentroperiferia.html>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Orgs.). **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. Petrópolis: Vozes, 2008.

CRANE, Diana. Reflections on the global art market: implications for the Sociology of Culture. In: **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 24, n. 2, p. 331-362, maio/ago. 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 1 Editora 34, 1ª Ed., 1995.

EL Sindicato. Entrevista Jenny Granado “Maldita Geni Thalia”, 2017. Disponível em: <<https://elsindicatodeartistas.tumblr.com/post/160477461513/entrevista-jenny-granado-maldita-geni-thalia>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994c.

_____. **A solidão dos moribundos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001b.

_____. **Mozart – A sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro, Jorge. Zahar Ed., 1995.

_____. **O processo civilizador: formação do estado e civilização**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994b.

_____. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994a.

_____. **Sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001a.

FABRIS, Annateresa. **Futurismo**: uma poética da modernidade. Editora Perspectiva, 1987.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

FELSKI, Rita. Why feminism doesn't need na aesthetics (And Why It Can't Ignore Aesthetics). In: BRAND, P. Z.; KORSMEYER, C. **Feminism and Tradition in Aesthetics**. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1995.

FERREIRA, Vitor Sérgio. **Elogio (sociológico) à carne**: A partir da reedição do texto "as técnicas do corpo" de Marcel Mauss. 2009. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/54873/2/ISWP362009000122949.pdf>>. Acesso em: 28 jul. 2017.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

_____. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.

_____. Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. Entrevista com B. Gallagher e A. Wilson. In: **Verve**, 5, 2004. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/viewFile/4995/3537>>. Acesso em: 22 fev. 2018.

GADELHA, Kaciano. DeCULonização e diásporas trans: uma entrevista com Sanni e Pêdra Costa. In: **Periodicus**. Salvador, n. 7, v. 1, maio-out.2017.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____. **Comportamento em Lugares Públicos**: notas sobre a organização social dos ajuntamentos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

_____. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: LTC, 1963.

_____. **Os quadros da experiência social**: Uma perspectiva de análise. Rio de Janeiro: Vozes. 2012.

GOLDMAN, Emma. **O indivíduo na Sociedade**. CNT de Compostela, 2010. Disponível em: < <http://www.cntgaliza.org/files/individuoNaSociedade.pdf>>. Acesso em: 07 mar. 2018.

GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta**: momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. São Paulo: DP&A, 2006.

HOOKS, Bell. The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. In: **Black Looks**: Race and representation. Boston: South End Press, 1993.

KAC, Eduardo. O Movimento de Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80. In: **ARS** (São Paulo), São Paulo, v. 11, n. 22, p. 31-51, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/80655>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

KAPPLER, Claude. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

KROPOTKIN, Piotr. **Os princípios anarquistas e outros ensaios**. São Paulo: Hedra, 2007.

_____. **Palavras de um revoltado**. São Paulo: Imaginário, 2005.

LAU, Héilton Diego. O uso da linguagem neutra como visibilidade e inclusão para pessoas trans não-binárias na língua portuguesa: a voz “del@s” ou “delxs”? Não! A voz “delus”!. In: **V SIES** – Simpósio internacional em Educação Sexual, 2017. Disponível em: <<http://www.sies.uem.br/trabalhos/2017/3112.pdf>>. Acesso em: 19 out. 2017.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LEITE Jr., Jorge. **Das Maravilhas e Prodígios Sexuais – A Pornografia “Bizarra” como Entretenimento**. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2006.

_____. Transitar para onde?: monstruosidade, (des)patologização, (in)segurança social e identidades transgêneras. In: **Rev. Estud. Fem.**, vol.20, n.2, pp.559-568. 2012.

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Mauad: Rio de Janeiro, 2012.

MALUF, Sonia Weidner. Bruxas e bruxaria na Lagoa da Conceição: um estudo sobre representações de poder feminino na Ilha de Santa Catarina. In: **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 1992.

MANIFIESTO Pornoterrorista. In: **Metiendoruido.com**. Disponível em: <<http://metiendoruido.com/2011/12/manifiesto-pornoterrorista/porno-terrorismo-3/>>. Acesso em: 06 jan. 2018.

MARCUSE, Herbert. Tolerância Repressiva. In: **Protestantismo em Revista - Revista Eletrônica do Núcleo de Estudos e Pesquisa do Protestantismo (NEPP)** da Escola Superior de Teologia, Volume 12. 2007.

MARSIGLIA, Ivan. Política da ambiguidade. In: **Estadão.com.br**. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,politica-da-ambiguidade,948742,0.htm>>. Acesso em 03 nov. 2017.

MARTINS, Ana Paula Vosne. Da amizade entre homens e mulheres: cultura e sociabilidades nos salões iluministas. In: **História: Questões e Debates**. Curitiba, PR: Ed. da UFPR, ano 25, n. 46, jan./jun. 2007.

MATTIUZZI, Michelle. **Merci beaucoup, blanco!** Escrito experimento fotografia performance. 2016. Disponível em: <https://issuu.com/amilcarpacker/docs/merci_beaucoup__blanco_michelle_mat>. Acesso em: 31 mar. 2018.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de. Habitus E Corpo Social: Reflexões Sobre O Corpo Na Teoria Sociológica De Pierre Bourdieu. In: **Movimento (ESEFID/UFRGS)**, Porto Alegre, p. 281-300, 2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/13430/12953>>. Acesso em: 29 dez. 2017.

MENDONÇA, Kelly Yara de Souza. Repertórios de transgressão: narrativas visuais e performance política na Marcha das Vadias. 2017. 164f. **Dissertação (Mestrado)** - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2017.

MIGNOLO, Walter. **Histórias Locais / Projetos Globais**: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. A colonialidade de cabo a rabo: O hemisfério Ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, E. (ed.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Buenos Aires: Clacso, 2005, p.71-103.

_____. Desobediência epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política. In: **Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Literatura, língua e identidade**, v. 34, p. 287-324, 2008.

MILANO, Laura. **Usina posporno**: dissidência sexual, arte y autogestión em la pospornografia. Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Título, 2014

MIRANDA, Anadir dos Reis. Proto-feministas na Inglaterra Setecentista: Mary Wollstonecraft, Mary Hays e Mary Robinson. Sociabilialidade, Subjetividade e

Escrita de Mulheres. 2017. 242f. **Tese** (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

MISKOLCI, Richard. Estranhando as ciências sociais: notas introdutórias sobre teoria Queer. In: **Florestan**, p. 08, 2014.

MOA, Pio. Sobre Anticlericalismo y libertad de consciência. In: **Libertad Digital**. Disponível em: < <http://www.libertaddigital.com/opinion/ideas/sobre-anticlericalismo-y-libertad-de-conciencia-1275325339.html>>. 12 mar 2018.

MODO DE USAR & CO. **Michelle Mattiuzzi**. 2014. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2014/09/michelle-mattiuzzi.html>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

MOMBAÇA, Jota. **Pode um cu mestiço falar?** 2015. Disponível em: <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>>. Acesso em: 18 dez. 2017.

MONSTERS Declaration. ANARKAQUEER FEMINIST DECLARATION AGAINST P.C., VICTIMS & QUEER POLICE. Disponível em: <<https://monstersdeclaration.wordpress.com/>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

MORAL RONCAL, Antonio Manuel. Anticlericalismo y poder: la desacralización de las calles y los espacios públicos durante la Segunda República. In: **Hispania Sacra**, [S.l.], v. 64, n. Extra_1, p. 47 – 68, July 2012. Disponível em: <<http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/view/307/307>>. Acesso em: 19 mar. 2018.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. (org). **A Experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

NASCIMENTO, Rogério Humberto Zeferino. Indisciplina: experimentos libertários e emergências de saberes anarquistas no Brasil. 2006. 326f. **Tese** (Doutorado) - PUC-SP, São Paulo, 2006.

NAVARRO, Marysa. First Femintst Meeting of Latin America and the Caribbean. In: **Signs**, 1 (8), 1982.

NOGUEIRA, Fernanda; COSTA, Pedra. Da pornochanchada ao Pós-Porno-Terrorismo no Brasil: d'As Cangaceiras Eróticas ao Coletivo Coiote. In: **Revista Rosa**, #5, 2014. Disponível em: < <https://medium.com/revista-rosa-5/da-pornochanchada-ao-pos-porno-terrorismo-no-brasil-das-cangaceiras-eroticas-ao-coletivo-coiote-f0f4ab92836>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. **Materialismos**. Ediciones Manantial: Buenos Aires. 2013.

OITICICA, José. **Ação Direta** - Meio Século de Pregação Libertária. Rio de Janeiro: Editora Germinal, 1970.

_____. As causas do crime: Carta aberta ao dr. Silva Marques. In: **Na Barricada**, nº 13 - Rio de Janeiro, 1915.

OLIVA, Diego Coletti. “Se eu grito e o governo não escuta... Vamos quebrar”: a instrumentalização política da violência na atuação da tática Black Bloc no Brasil pós junho de 2013. 2017. 172f. **Tese** (Doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

ORWELL, George. **Lutando na Espanha & recordando a Guerra Civil**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 26 jun. 1966.

PORNOTERRORISMO. **Manifiesto Pornoterrorista**. Disponível em: <<https://pornoterrorismo.com/lee/manifiesto-pornoterrorista/>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

PRECIADO, B. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: N-1 Edições. 2014.

_____. Terror anal. In: HOCQUENGHEM, Guy. **El deseo homosexual** – con “Terror anal de Beatriz Preciado. Espanha: Melusina. 2009.

PURCELL, Natalie. **Violence and the Pornographic Imaginary**: The Politics of Sex, Gender, and Aggression in Hardcore Pornography (Routledge Research in Cultural and Media Studies). Routledge; 1 edition, 2012.

RAGO, Margareth. Adeus ao feminismo? Feminismo e (pós) modernidade no Brasil. In: **Cadernos Ael**, v. 2, n. 3/4, 2012.

_____. Foucault e as artes de viver do anarco-feminismo. In: RAGO, M.; VEIGA-NETO, A. (Org.). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. **Foucault, história e anarquismo**. Rio de Janeiro: Rizoma, 2015.

_____. Mujeres libres: anarco-feminismo e subjetividade na Revolução Espanhola. In: **Verve**, n. 7, São Paulo, p. 132-152, 2005.

RAMOS, Jarbas Siqueira. O corpo como repertório nas performances culturais In: **Rascunhos** Uberlândia v.3 n.2 dez. 2016 p.53-64.

READ, Herbert. Arte e Alienação – O Papel do Artista na Sociedade. Editora Zahar. 1º ed. Rio de Janeiro, 1968.

RIBEIRO, Carolina. Tchau Tchau velho pornozão? A pornografia feminista de Erika Lust como narrativa reflexiva da sexualidade, 2014. 183f. **Dissertação** (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

_____. OLIVA, Diego Coletti. **Construindo a pesquisa**: métodos, técnicas e práticas em sociologia. Curitiba: Intersaberes, 2017.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2012.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica**: qual é o parangolé? Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

SANTOS, Érica Ramos Sarmet dos. **“Sin porno no hay posporno”**: corpo, excesso e ambivalência na América Latina / Érica Ramos Sarmet dos Santos. – 2015.

SANTOS, Milton. Paul Feyerabend, o anarquista. In: Revista USP, São Paulo (34): - 166, 1997. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/revusp/article/viewFile/26094/27878>> Acesso em 17 mar 2018.

SCAVONE, Lucila. Estudos de gênero: uma sociologia feminista?. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 173-186, jan. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2008000100018>>. Acesso em: 23 mar. 2018.

SCHIEBINGER, Londa. **O feminismo mudou a ciência?** Bauru: EDUSC, 2001.

SILVA, Anderson Bogéa. **Manifestos Artísticos E O Estatuto Das Obras De Arte**: Uma Análise Pragmática, 2016. Disponível em: <http://www.gruponavis.com.br/MANIFESTOS%20ART%3%8DSTICOS%20E%20O%20ESTATUTO%20DAS%20OBRAS%20DE%20ARTE%20UMA%20AN%3%81LISE%20PRAGM%3%81TICA_ANDERSON%20BOG%3%89A%20ODA%20SILVA_UFPR_GTESTETICA.pdf>. Acesso em: 15 nov 2017.

SILVA, Jefferson Alexandre. Norbert Elias. O Processo Civilizador: Uma História dos Costumes. In: **Humanidades em diálogo**, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 195-200, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/106218>>. Acesso em: 18 aug. 2017.

SILVA, Sara Panamby Rosa da. Corpolimite: estados insistentes de desterritorialização das matérias. IN: **Anais ANPAP** - 22º Encontro Nacional ANPAP, 2013, p. 2504-2516.

_____. Qualificação qualira de doutorado: "Perenidades, porosidades e penetrações: [trans]versalidades pela carne". In: **All events in City**. 2016. Disponível em: <

<https://allevvents.in/rio%20de%20janeiro/qualifica%C3%A7%C3%A3o-qualira-de-doutorado-perenidades-porosidades-e-penetrac%C3%A7%C3%A3o-83es-transversalidades-pela-car/1420659254644105>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

SIMS, Elizabeth. Interview with Osha Neumann. In: **Artpractical**. 2013. Disponível em: <<http://www.artpractical.com/column/interview-with-osha-neumann-part-one/>>. Acesso em 31 mar. 2018.

SONTAG, Susan. **A Imaginação Pornográfica - A Vontade Radical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Ramayana. A forma pornográfica II: a forma-cu. In: **Anais** do 13th Women's Worlds Congress & Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 - Transformações, Conexões, Deslocamentos. 2017. (no prelo)

SOUZA, Gilda de Melo. **O Espírito das Roupas: A Moda no Século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Milena Costa de. Transpanamericana: Gênero E Sexualidade Na Produção De Artistas Visuais Latinoamericanxs Contemporâneos, 2017. 263f. **Tese** (Doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

SOUZA, Virginia Laís. Monstros: do freak show às leituras artísticas. In: **Revista Do Corpo: Ciências e Artes**, v. 1, n. 3, 2013. Disponível em: <<http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/docorpo/article/view/2905/1695>> Acesso em: 10 de dez de 2017.

STALLYBRASS, Peter. **O Casaco de Marx – roupas, memória, dor**. São Paulo: Editora Autêntica, 2012.

TAYLOR, Diana. **"O arquivo e o repertório"**: performance e memória cultural nas américas. Editora UFMG, 2013.

_____. Entrevista com Diana Taylor: O que é o Estudo da Performance? In: **Instituto Hemisférico**. Entrevista conduzida por Barbara Kirshenblatt-Gimblett, 2002. Disponível em: < <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/hidvl/hidvl-int-wips/item/1350-wips-dtaylor>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. Os estudos da performance e as metodologias experimentais em sociologia da arte. In: **ARS** (São Paulo), São Paulo , v. 4, n. 7, p. 38-49, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202006000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 10 Dez. 2018.

THE Clinic online. **Rocío Boliver, performista mexicana**: "Suicidarme en una performance sería una manera chida de morir". Disponível em: < <http://www.theclinic.cl/2016/07/29/rocio-boliver-la-congelada-de-la-uva-performista-mexicana-suicidarme-en-una-performance-seria-una-manera-chida-de-morir/>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

TORRES, Diana J. **Coño Potens**. 2016. Disponível em: <<http://pornoterrorismo.com>>. Acesso em 10 nov. 2016.

_____. **Ponoterrorismo**. 2014. Disponível em: <<http://pornoterrorismo.com>>. Acesso em 10 nov. 2016.

_____. **Pornoterrorismo**. España: Editorial Txalaparta. 2011.

TZARA, Tristan. **Manifesto dadaísta de Tristan Tzara de 1918**. Disponível em: <<https://vanguardamaristao.wikispaces.com/file/view/Manifesto+Dadaista.pdf>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

V.V.A.A. **Motherfuckers!** De los veranos del amor al amor armado. Madri: La Felguera Editores, 2015.

VILAR, Sérgio. **Performer Pedro Costa** – o homem do terço no ânus – propõe “anti-análise” na pinacoteca. Disponível em: <<http://www.substantivoplural.com.br/performer-pedro-costa-homem-terco-anus-propoe-anti-analise-na-pinacoteca/>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

WEEKS, Jeffrey. O Corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira. Lopes. (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

WOODCOCK, George. **História das idéias e movimentos anarquistas**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

WRIGHT-MILLS, Charles. **A imaginação sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.

APÊNDICE A – TRADUÇÃO LIVRE DA *DECLARACIÓN DE LXS MONSTRXS*

Declaração anarcoqueer feminista contra p.c. *, vítimas** e polícia queer***⁹³

*P.C. = Politicamente correto

**Vítima – uma pessoa que se recusa a tomar responsabilidade pela sua própria vida assumindo um papel passivo

*** Como o termo queer é uma ideia, será referido como tal nessa tradução, mas pode ser entendido como cuer ou outras expressões.

“Alguém disse que se requer menos esforço mental para condenar do que para pensar” – Emma Goldman

Nós somos xs monstxrs ⁹⁴que sobrevivem aos desafios diários de viver cercadx de merda e regras que aprisionam nossos desejos e corpos.

Nós somos xs monstxrs que não são bem-vindxs em quase nenhum lugar.

Nós somos xs monstxrs, xs feixs, xs rudes, as putas, os gêneros fora da lei, as bruxas, os animais, xs degeneradx, xs perversos, xs não-educadx, xs punks.

Nós somos aquelxs que estão aptxs a ter uma chance real de mudar realidades, porque sabemos que mudar esse inferno é a única maneira, para nós, de evitarmos suicídios e suprimirmos o desejo de matar outros seres humanos.

E alguns de nós, monstxrs, temos algo importante para dizer.

Nós estamos fartxs de vocês: xs politicamente corretxs “queers” facistas, xs sexofóbicxs, xs odiadorxs de trans, assim como das pessoas trans que querem nada mais do que finalmente serem vistas como “normais”, todxs aquelxs que escolhem por se adaptar às regras do patriarcado e de todo mundo que julga nossos desejos.

⁹³ A declaração foi publicada em diversos sites diferentes em diversas línguas, e sugeria-se em cada uma delas que se republicasse com novas traduções, assim o fiz. Para ver outras línguas acesse: <<https://monstersdeclaration.wordpress.com/>>.

⁹⁴ Optei por preservar o X na tradução, acompanhando a versão em espanhol feita por Diana Torres: <<https://pornoterrorismo.com/lee/declaracion-de-lxs-monstruxs/>>.

Nós estamos fartxs da sua hipocrisia e dos seus sórdidos e traiçoeiros meios de comunicação. Por anos, nós temos construído pontes e vocês estão só construindo novas fronteiras.

Nós estamos fartxs do veneno que sua auto aversão e ignorância deixa nos nossos tempos e espaços.

Vocês e todas as pessoas que não podem ir além dos genitais, que não podem se permitir pensar livremente, que não veem a beleza no sujo, que não vão além dos padrões fixados e das regras estabelecidas, que não ultrapassam o espelho; vocês estão dando suporte a um sistema heteronormativo, capitalista e *mainstream* que constantemente nos empurra de volta para nossas precárias, dolorosas e insustentáveis posições.

Vocês são uma parte da porra dx inimigx e nós não vamos mais aceitar seus ataques. Vamos chamar isso de uma “guerra aberta”. Então, por favor, agora vocês podem tirar suas máscaras cínicas e nós vamos finalmente ver uns aos outrxs. Talvez vocês nunca vão olhar dentro de nossos olhos ou dizer na nossa cara o que vocês têm dito pelas nossas costas. Por que vocês são fodidamente medrosxs para falar o que vem a sua mente livremente, por que vocês engoliram o remédio deles e vocês aprenderam a se comportar como covardes. Então, vamos chamar isso de guerra aberta... e nós vamos destruí-los com um sorriso.

Nós, xs monstrixs, estamos aqui para falar para vocês que nós vamos lutar pelo direito de ver e escolher, ao invés de aceitar silenciosamente sua cegueira forçada. Nós vamos lutar pela liberdade de nossos corpos e contra todos os tipos de repressão. Nós vamos ficar contra as (às vezes realmente sutis) violências que vocês tentam exercer sobre aquelxs que querem escolher livremente e decidir como, quando, onde e com quem dividir experiências sexuais.

Vocês estão usando o código P.C. como escudo, por que vocês carecem de inteligência emocional, empatia e paixão para criar novas ideias. Em vez de buscar uma solução, vocês preferem satisfazer seus desejos autodestrutivos destruindo a beleza e sabedoria das coisas que nós estamos constantemente construindo, que brotam de nossa felicidade, de nossas vidas, de nosso amor incondicional com nós mesmxs e com todxs xs outrxs monstrixs.

Vocês nos desprezam, por que vocês não podem libertar suas mentes o suficiente para se juntar a nós, para nos amar – ou para, simplesmente, serem vocês mesmos. E vocês ainda preferem ficar perto de nós, tentando regular o que nós estamos fazendo, dentro dos espaços que nós criamos junto com nossos corpos, corações e mentes. Ao invés de lutar para aprender como amar a vocês mesmos e sua comunidade, ao invés de lutar junto a nós por um interesse comum anarco-queer-feminista, vocês estão tentando nos estrangular com suas regras, tirando nosso ar com sua infinita necessidade egocêntrica de atenção, com suas histórias de infâncias fudidas, sua patética pena de si mesmos. É a sua incapacidade de superar os traumas e tomar força a partir deles que nos incomoda.

Vocês estão nos reprimindo dentro de nossas comunidades de uma forma barata e injusta. Nós não sabemos como vocês tentarão nos enganar a seguir, mas nós sabemos que agora nós devemos nos proteger de vocês, como de qualquer outro inimigo que tente nos atacar. Mas ao invés de dizer a vocês para nos deixar em paz, porra, muitos de nós ainda estamos respeitando e apoiando seus caprichos. Nós, de coração aberto, te demos nosso tempo, nossa companhia, nossa inspiração, nosso “for-free-or-a-small-donation-entertainment” (entretenimento-de-graça-ou-por-uma-pequena-doação), nossas comidas lixo, nosso equipamento roubado, nossas roupas *free-box*. Vocês pegaram tudo que nós oferecemos e escolheram não dar nada em troca para nossa comunidade, além de conflitos e cercas de arames farpados.

Por essa traição, estamos cuspiendo nos seus rostos repulsivos de classe média.

O protocolo P.C. é como um vírus num sistema de software livre. É para nos tornar nossa própria polícia, dentro de nossas cabeças, dentro de nossas cadeias/corpos. E esses mecanismos podem vir até nós vestindo um uniforme ou um moicano colorido, eles podem ter um pinto ou uma buceta, eles podem, também, ser extremamente discretos e até invisíveis.

É obvio que tiranos e idiotas podem estar em todos os lados da sociedade, eles podem ser policiais ou políticos, podem ser famílias perfeitas ou hippies, eles podem ser pretos ou brancos ou amarelos, pobres ou ricos e, sim, eles podem se chamar de “queers” também.

Ainda assim, o pensamento mais infeliz nas nossas vidas é que mesmo dentro de nossos “grupos de afinidade”, chamados de “a cena” ou “comunidades”, nós temos que lidar com censura, discriminação, exclusão e violência emocional. Todos os dias nós temos que lidar com seus pensamentos normativos “cuzões”. Nós temos que lidar com vocês que se atrevem chamar a si mesmos de queer, apesar de que tudo o que vocês fazem é “quadrado”.

Baseados no protocolo P.C., tudo o que vocês sabem fazer é uma simples coreografia de manipulação, mas nós, xs monstxrs, gostamos de fazer as coisas numa guerra ética e justa, e – diferente de vocês – nós estamos fazendo isso combinando coração e intuição. Nós estamos ensinando a nós mesmos e a cada um a se comunicar ativamente e com respeito, ao invés de escolher armas covardes como vetos, banimentos e censura para restringir nossos desejos.

Uma das melhores estratégias para impedir qualquer tipo de sistema anti-luta é o de controlar a luta a partir do interior. Nesse sentido, o papel de “vítima” é a maneira mais poderosa de infectar uma comunidade anarco-feminista. Chamar a si mesmo de “vítima” é contraproducente. Isso permite que a “vítima” assuma um papel passivo a partir do qual pode somente demandar ajuda, e dessa forma exercer poder sobre os outros sem dar nada em troca.

Quando “vítimas” aparecem num movimento antissistema, elas normalmente demandam todas as energias dos combatentes. Existem muitos jeitos de ajudar alguém a sair desse papel, ajudá-los a lidar com seus problemas pessoais de um modo saudável e ético. Elxs precisam aprender como processar as experiências dolorosas que elxs sofrem, elxs precisam compreender como fazer esse trabalho emocional importante, como nós fizemos antes deles, ou estamos fazendo agora, nesse momento. Nós temos que promover estratégias em nossas comunidades para tornar esse conhecimento disponível para todo mundo, sem desperdiçar nossa energia toda vez que uma “vítima” chega. E, com certeza, o primeiro passo para trabalhar esses métodos é rejeitar a ideia de ser uma “vítima” e começar a investir nós mesmos em formas coletivas de auto empoderamento.

Nós, xs monstxrs, nos recusamos a ser chamados ou chamarmos a nós mesmxs de “vítimas”. Por anos, nós temos lutado ativamente para ir além das nossas lesões em trocas respeitadas com os outros, nós temos tentado

ativamente curar a nós mesmos, para que possamos continuar lutando lado a lado com os outros monstros o quanto antes for possível.

Nós sabemos por experiência que pode ser doloroso e difícil falar claramente com um amigx ou umx aliadx feridx. Mas isso é totalmente necessário de se fazer. Nós todxs precisamos fazer isso: nos responsabilizarmos, primeiro por nós mesmxs e depois uns axs outrxs.

O protocolo P.C. ajuda a evitar aquelas discussões necessárias reais, fazer aquelas conexões reais, adquirir um entendimento real das necessidades e desejos dxs outrxs. Portanto, nós os monstros, precisamos nos proteger do protocolo P.C. Nós, xs humanxs anarco-queer-feministas, devemos perceber que agora chegou o momento de rejeitar esse protocolo, de uma vez por todas. Nossas forças e nossos poderes estão no nosso humor, na nossa brincadeira, na nossa alegria e independência, na nossa forma de lutar, viver, respirar, foder, amar, desejar...

Sabemos que a única possibilidade de sobrevivência que temos é a aliança com os outros monstros contra nosso inimigo comum. Lutas internas entre nós são apenas o começo do fim, e nós temos de parar com isso agora mesmo, antes que seja tarde demais.

Portanto, vocês, xs bastardxs camufladx, os policiais P.C. de merda, xs inimigxs da imaginação e da nossa luta pela liberdade: vão e deixem os nossos espaços, ou vão viver com as pessoas hetero-normativas, juntem-se às suas famílias, seus empregos e sua porra de sistema patriarcal.

Nós não queremos vocês ao nosso lado, não queremos vocês dentro de nós – nós queremos vocês fora de nossas vidas e política, de nossos corações e camas!

Você não é bem-vindo nas esferas dxs monstrixs!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

[NOTA: Este manifesto foi criado de forma coletiva e em um contexto particular de incidentes graves de censura e de injustiça que estão frequentemente ocorrendo em alguns lugares na cena queer/feminista em Berlim. Os fatos específicos que nos inspiraram a escrevê-lo são irrelevantes, vamos apenas dizer que este texto é sobre a interrupção dos direitos básicos e sobre violências extremas contra as manifestações de gêneros e sexualidades subversivas. Achamos que esses incidentes particulares também podem

acontecer em outros lugares e contextos e consideramos este texto como uma advertência e um convite aberto para uma discussão construtiva sobre como queremos fazer coisas em nossas comunidades/contextos, a fim de evitar tais injustiças.

Com este texto, temos a intenção de recuperar um entendimento dos espaços anarco-queer-feminista como locais onde opiniões e práticas diversas são abarcadas e podem coexistir de forma respeitosa. Onde opiniões e práticas diversificadas são vistas como uma expansão de nossos horizontes, em vez de serem a fonte de controvérsia e lutas dentro de nossas próprias comunidades. Com este texto, pretendemos lembrar a nós mesmxs e uns axs outrxs que os espaços queer são espaços de experimentação e prazer de todos os tipos, que se destinam a ser vazios do pensamento binário mainstream da sociedade, ou em outras palavras: onde as ideias não são primeiramente julgadas a partir dessas categorias “bom”/”mau”, “justo”/”mal”, “preto”/”branco”, “ok”/”não aceitável”. Com este texto, temos a esperança de inspirar uma discussão construtiva em torno destas questões e de se conectar com outros monstros em todo o mundo que compartilham experiências.

APÊNDICE B – ACESSO AS PERFORMANCES EM VÍDEO

<https://1drv.ms/f/s!Al39CoyVJLw4ygrq6bBTV-tKKx9M>